‘De ornamentenversierde cither heraangeraakt’. De metapoëzie van Jacques Hamelink

Anneleen De Coux

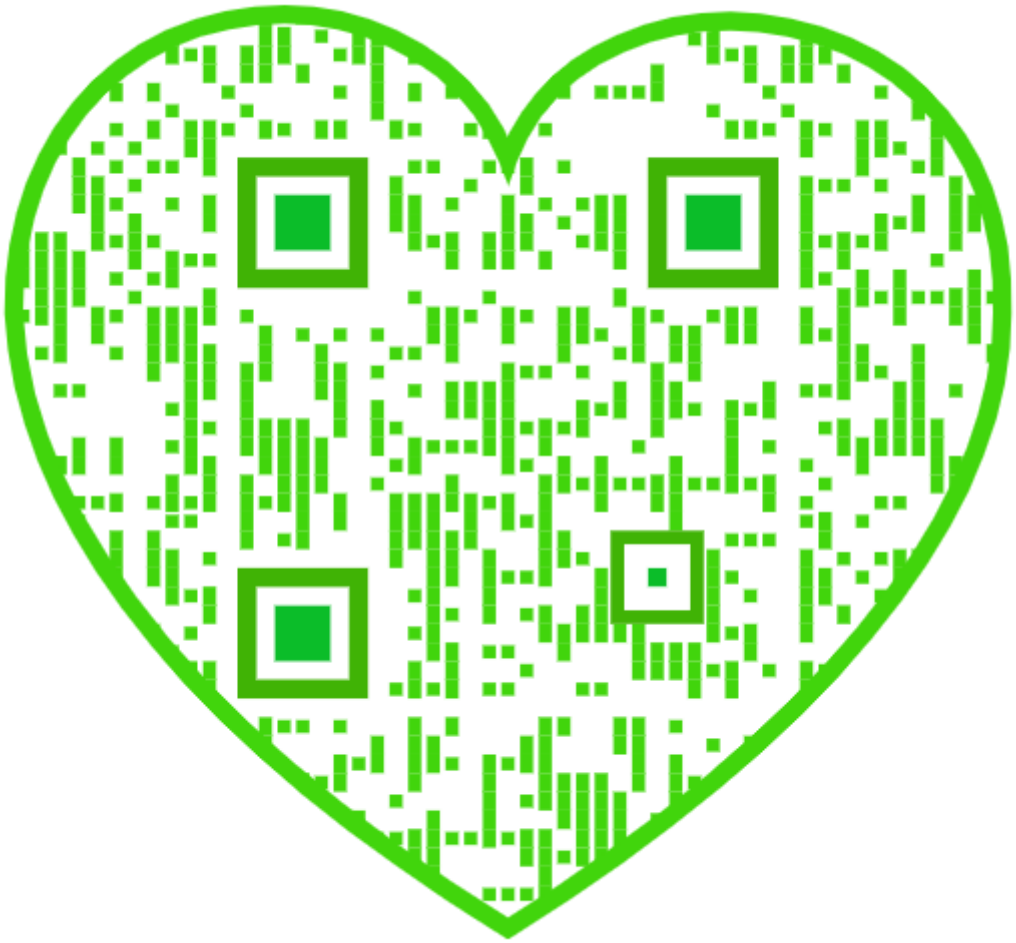
bron

Anneleen De Coux, *‘De ornamentenversierde cither heraangeraakt’. De metapoëzie van Jacques Hamelink*. Z.p., 2012

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/coux001orna01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



[Dankwoord]

Graag bedank ik iedereen die mij in de voorbije elf jaar op welke wijze dan ook heeft geholpen bij het maken van dit proefschrift.

Mijn ouders, mijn zus en mijn schoonbroer, voor de nestwarmte.

De hele familie, met speciale dank aan mijn Peter voor het stukje *Cyrano de Bergerac* in oktober 2005.

Mijn vrienden en kennissen.

Mijn oud-collega's (in het bijzonder Nora Meurs), de professoren, de secretariaatsmedewerkers en de mensen van de bibliotheek aan de Vrije Universiteit Brussel.

De directie, collega's en secretariaatsmedewerkers van het Centrum voor VolwassenenOnderwijs Tervuren-Hoeilaart. Misschien is dit een geschikte gelegenheid om te zeggen - want wanneer zegt een mens zoiets anders - hoe belangrijk jullie in de loop van de voorbije jaren voor mij geworden zijn. Ik zou jullie warme collegialiteit nooit meer willen missen.

De Leeswolf, Poëziekrant, De Tijd, Ons Erfdeel, Deus ex Machina, Lexicon van Literaire Werken en andere instanties, die me toegelaten hebben mijn pen te oefenen.

Prof. dr. Piet Gerbrandy, voor de spontane generositeit waarmee hij zijn proefschrift met mij deelde nog voor het verdedigd was, wat een werkelijke dialoog over Hamelinks recente werk in deze thesis mogelijk maakte.

Prof. dr. Bart Vervaeck, omdat hij als copromotor heeft willen optreden en omdat zijn colleges bepalend geweest zijn.

Prof. dr. Hans Vandevoorde, omdat hij me van maart 2008 af heeft begeleid en omdat hij me lang voor zijn komst naar de VUB, lang voor onze eerste ontmoeting beslissende duwtjes in de rug heeft gegeven.

Het meest ben ik verschuldigd aan de man die me deze, en zoveel andere, poëzie heeft aangereikt, de leermeester onder wiens vleugels ik me steeds veilig heb mogen voelen en die me de eer en het genoegen van zijn vriendschap verleende. Het is de enige ambitie van dit proefschrift een hommage te zijn. Aan de letterkunsten van Jacques Hamelink, uiteraard. Maar veel meer nog

aan Prof. dr. Michel Bartosik
'the scholar to whom his book was true'
21 maart 1948 - 1 februari 2008.

Bloemblad

Het gewicht van feiten
heeft me nooit overtuigd
en doet dat elke dag weer iets minder.
Hun zwaarte bewijst alles,
dus niets. Het bloemblad
dat langszweeft en geen enkel gewicht heeft
blijkt als ik beter kijk een koolwitje,
en dat bewijst ook niets en wil
ook niets bewijzen maar is genoeg
voor het voortbestaan van mijn gefascineerdheid.

Jacques Hamelink (1993:59)

0. Inleiding

In 1994 verscheen *Dichten over dichten*, een bloemlezing uit de Nederlandse poëzie van de negentiende en twintigste eeuw samengesteld door Atte Jongstra en Arjan Peters. Het boek wil met zijn meer dan vijfhonderd gedichten over het dichten een monument zijn voor de poëzie. De ondertitel is 'Een ontwikkelingsgang', en dat heeft te maken met de structuur van de bloemlezing. Jongstra en Peters bieden een ontwikkelingsgang van het gedicht (en niet van de letterkunde). *Dichten over dichten* volgt volgens de achterflap het gedicht van de wieg tot het graf van de dichter, van het eerste vonkje inspiratie tot de nagelaten verzen. Tegelijk heeft het boek oog voor de vorm waarin een dichtbundel wordt gepresenteerd: van motto tot inhoudsopgave.

De bloemlezing begint inderdaad zoals een dichtbundel begint. Er komen voorportalen aan bod: motto's, voorwoorden, opdrachten. Daarop volgen een reeks gedichten waarin de ambitie van de beginnende dichter centraal staat, een reeks over het zitten in de schrijfkamer, een cyclus over het papier en de andere instrumenten van de dichter, gedichten over de inspiratie, over de dichtersgeest (zowel gedichten over de muze als over de dichtersfiguur), verzen over de regels van de kunst (de taal en mogelijke vormen van poëzie zoals het sonnet spelen daar een belangrijke rol), een afdeling over de oefening die poëzie is, en een reeks gedichten over de bestendigende kracht ervan - verzen over het gedicht dat uit de dichter voortkomt en een eigen, eeuwig leven krijgt los van de auteur. Daarop volgt een lange afdeling met voorbladen en illustraties. Die moet wellicht de publicatie als stap in de evolutie van de dichter verbeelden. Hierna komt een reeks die onder andere Kloos' vers 'Ik ben een god in 't diepst van mijn gedachten' als titel heeft gekregen: het is een cyclus over het zelfbewustzijn van de dichter en over wat de dichtkunst precies voor hem is, met odes aan de poëzie. Vervolgens zijn er gedichten over de drukkerij, de uitgeverij, het handelsaspect. Er is een reeks over voorlezen en festivals, en in de volgende cyclus staat de lezer centraal. Er volgen nog reeksen over de armoede en het gebrek aan erkenning, over het ouder worden en het vooruitzicht van de dood, en over de dood en erfenis van de dichter. Ten slotte is er een afdeling inhoudsopgaven met aantekeningen.

Jongstra en Peters hebben hun bloemlezing dus losjes gestructureerd aan de hand van twee principes: de opbouw van een bundel en de biografie van de dichter. Zoals de achterflap stelt, is *Dichten over dichten* een bonte, persoonlijk vormgegeven bloemlezing geworden, een mooi leesboek, waarin de lezer aangenaam kan verdwalen. Maar het boek is ook interessant doordat het, wellicht zonder het echt te willen, vragen oproept. De verbazing die de lezer van

Dichten over dichten kan voelen over de indeling van een gedicht in deze of gene reeks toont aan dat de classificatie van metapoëtische gedichten problematisch is als er alleen naar het thematische gekeken wordt, onder andere omdat thema's vaak met elkaar verknoopt zijn. Dit hangt samen met een vraag over terminologie. Volgens de achterflap verzamelden Jongstra en Peters '"poëticale poëzie", verzen over het dichten'. Het is de vraag wat poëticale poëzie precies is en of ze wel zo eenvoudig gelijk te stellen is aan verzen over het dichten. Verder is er de vraag of de ontwikkelingsgang waar Jongstra en Peters het over hebben ook een evolutie in de tijd kan inhouden. De bloemlezers wilden zich niet bezighouden met de ontwikkelingsgang van de Nederlandse poëzie en hebben zich alleen op de negentiende en twintigste eeuw geconcentreerd, maar door de ondertitel kan de lezer zich afvragen of de recentere poëzie zelfbewuster is dan de poëzie uit het (verre) verleden. Theoretische bronnen over metafictie - die veel talrijker zijn dan theoretische bronnen over metapoëzie - signaleren een enorme toename van zelfbewuste elementen in de tweede helft van de twintigste eeuw. Is dezelfde evolutie er in de poëzie? De vraag krijgt meer gewicht doordat Jongstra als dichter (onder het pseudoniem Arno Breekveld) het etiket postmodern gekregen heeft, en zelfbewustzijn en postmodernisme vaak met elkaar verbonden worden.

Al deze kwesties zijn in wezen facetten van de vraag: wat is metapoëzie? Dit proefschrift wil als antwoord daarop een helder en bruikbaar systeem voorstellen en in die zin een alternatief bieden voor de vaagheid enerzijds en de overgestructureerdheid anderzijds die tot op heden de theorievorming over metapoëzie hebben gedomineerd. Dit proefschrift is ook en vooral op de praktijk, op de poëzie gericht. In het najaar van 1997 maakte ik kennis met de dichtkunst van Hamelink in een werkcollege van Michel Bartosik dat gewijd was aan de bundel *Herinnering aan het verdwenen licht* (1986b). Hamelink bleek, behalve iemand die veel poëzie over poëzie in de ruime zin van het woord schreef, een dichter te zijn die meer aandacht verdiende dan hij kreeg in het literaire bestel.

Tot op heden zijn er twee proefschriften geschreven over zijn werk: één door Bartosik in 1978 en één door Piet Gerbrandy in 2009. Beide studies zijn bijzonder grondige analyses - ik zal in het elfde en dertiende hoofdstuk graag op het werk van Bartosik en Gerbrandy voortbouwen en ermee in discussie treden - maar van een eerder kleine selectie gedichten. Bartosik concentreerde zich op de vroegste bundels die in 1986 tot *Eerste gedichten* zouden worden herwerkt. Gerbrandy heeft ingezoomd op *Zilverzonnige en onneembare maan* uit 2001. Omdat Hamelink aan een oeuvre timmert dat even divers als coherent is en omdat ik wou nagaan hoe zijn (meta)poëzie geëvolueerd is, heb ik ervoor gekozen zijn hele werk te onderzoeken. Zijn bundels - *Eerste gedichten* (1986a), *Tweede gedichten* (1993), *Herinnering*

aan het verdwenen licht (1986b), *Sacrale komedie* (1987), *Folklore Imaginaire de Flandre* (1994), *Boheems glas* (1995), *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman* (1997), *Liedboek der oorlogen en feesten van al-Haqq* (1999), *Zilverzonnige en onneembare maan* (2001), *Kinksteen van Ch'in* (2003), *De Dame van de Tapisserie* (2007) en *Germania,* een canto (2010) - komen hier alle aan bod. Door de invalshoek, de focus op het metapoëtische zullen sommige bundels wel uitgebreider behandeld worden dan andere.

Van Hamelink is één gedicht opgenomen in *Dichten over dichten*, 'The Poetical Genius' uit *Eerste gedichten* (1986b:75). Verrassend genoeg staat het in de reeks over de dood en erfenis van de dichter - wellicht omdat er namen van collega's uit het verleden in vallen, wat vaker gebeurt in die reeks - terwijl de hoofdgedachte is dat de dichter weinig erkenning krijgt en het gedicht dus beter in de desbetreffende reeks had gestaan. 'The Poetical Genius' is een van Hamelinks gedichten die zeer nadrukkelijk zelfbewust zijn (Bartosik 1978a:271). In dit onderzoek zal duidelijk worden dat Hamelink ook op een subtielere wijze in poëzie over poëzie heeft gesproken.

Dit proefschrift bestaat uit drie delen. In het eerste, theoretische deel wordt de vraag gesteld wat poëzie over poëzie of metapoëzie precies is. De bestaande theorieën over metapoëzie en metafictie worden onderzocht en er wordt een nieuw, eigen en vooral praktisch model ontwikkeld voor de typologie.

Deel II biedt een uitgebreid auteursportret van Hamelink. Er is een korte biografie en een summiere bespreking van het proza en van eenmalige projecten. De poëzie wordt chronologisch besproken met aandacht voor de receptie, constanten en evoluties. Het poëtische oeuvre wordt ingedeeld in drie stijlen. Er wordt ingezoomd op de *poésie pure* en Hamelinks eigen variant daarvan, en er wordt nagegaan of deze dichter een (post)modernist genoemd kan worden. Naast de poëzie is het essay het belangrijkst in dit deel, dat de lezer een achtergrond wil bieden voor deel III.

In deel III komen de theoretische inzichten over metapoëzie en het poëtische oeuvre van Hamelink samen. Er is gestreefd naar een diepgravende analyse van metapoëtische gedichten aan de hand van het in deel I ontwikkelde schema. Het derde deel bestaat uit drie hoofdstukken, die overeenkomen met de drie stijlen die in Hamelinks poëtische oeuvre worden onderscheiden in deel II.

Ten slotte worden er conclusies geformuleerd over de zwaartepunten en evoluties in Hamelinks metapoëzie.

Deel I: Poëzie over poëzie

Het eerste deel van deze studie is gewijd aan de theorievorming rond poëzie over poëzie. In het eerste hoofdstuk wordt de terminologie die tot op heden gebruikt is voor dit fenomeen onder de loep genomen. Aangezien er in de wetenschappelijke literatuur veel termen naast elkaar bestaan die elkaar (gedeeltelijk) overlappen, wordt hier een poging gedaan orde te scheppen in de chaos en wordt er gezocht naar de ruimste term, naar een definitie die zo weinig mogelijk uitsluit en toch precies is. Het tweede hoofdstuk biedt een antwoord op de vraag of de zelfbewuste literatuur werkelijk zo navelstaarderig en steriel is als sommigen beweerd hebben. De mogelijke band met de wereld wordt daar onderzocht. Het derde hoofdstuk gaat over de relatie tussen de poëzie over poëzie en de poëtica van een auteur. In het vierde hoofdstuk staat de lezer centraal. Het vijfde hoofdstuk, ten slotte, houdt een voorstel tot typologie in. Het model dat daar voorgesteld wordt, kan gebruikt worden bij de analyse van individuele gedichten, en om de evolutie in een bundel of in het gehele oeuvre van een dichter te beschrijven.

Hoofdstuk 1: Een zo ruim mogelijk begrip

1.1. Poetologische Lyrik als beginpunt

Alfred Weber mag beschouwd worden als een pionier van het onderzoek naar zelfbewuste poëzie. Hij gebruikte het begrip 'poetologische Lyrik' als eerste en kreeg veel navolging (Weber 1971:175). 'Poetologische Lyrik' is vandaag nog steeds de dominante term bij de Duitstalige wetenschappers. Hoe moeilijk het is om buiten het begrip te raken, is te merken aan Olaf Hildebrand, die 'poetologische Lyrik' als titel voor zijn boek heeft gekozen, hoewel de term volgens hem te zeer verwijst naar een poëtica in verzen:

> Der Terminus 'Poetologische Lyrik' ist eine relativ junge Begriffsprägung der Literaturwissenschaft. Obwohl er sich weitgehend etabliert hat, fehlt ihm doch die kategoriale Trennschärfe. Denn als Kompositum aus den Bestandteilen *poeta* (lat. Dichter) und *logos* (griech. Wort, Lehre, Wissenschaft), erklärt er sich nur unzureichend. Unter poetologische Lyrik ist nähmlich nicht nur die versifizierte Dichtungs*lehre* zu verstehen (Hildebrand 2003:2).

Hildebrand poneert dat gedichten die de heersende normen problematiseren en verstoren eveneens onder de noemer ‘poetologische Lyrik’ vallen.

Outi Oja formuleert een gelijksoortig bezwaar, maar terwijl Hildebrand de term te eng vindt, vindt zij die te ruim (Oja 2004:6). Het begrip roept immers de gedachte op aan niet-fictionele teksten:

> [T]he concept of *poetological poetry (poetologische Lyrik)* is already open to criticism due to the fact that the word poetological (poetologische) is sometimes connected with non-fictive metatexts, such as essays that concentrate on defining the role of a poet in her/his society. It can be assumed that problems arising with the concept of poetological poetry are mainly connected with the etymology of the German word *poetologische* that refers directly to poetics. Thus the word can lead researchers to study non-fictive metatexts that do not belong to the corpus of metapoetic works (Oja 2004:6).

Weber beschouwt de ‘poetologische Lyrik’ als een thematisch bepaald genre van poëzie:

> Er umfasst alle Gedichte, die sich entweder mit dem Dichter (seiner Aufgabe und Funktion), mit dem Dichten (dem schöpferischen Prozess und seinen Wegen) und mit dem Werk der Dichtung (seiner Form und seinen sprachlichen Mitteln) befassen. ‘Poetologische Lyrik’ meint aber nicht nur Gedichte vom Typ einer *ars poetica*, die ein in sich geschlossenes System der Poetik enthalten, sondern auch solche, die nur einen Aspekt oder ein besonderes Problem der Dichtungtheorie zum Thema haben, ganz gleich, ob sie überwiegend vom *poeta*, von der *poesis* oder vom *poema* handeln (Weber 1971:181).

Hij erkent dat het moeilijk is poëtologische gedichten af te grenzen van niet-poëtologische: ‘Die Abgrenzung der eigentlichen poetologischen Gedichte, in denen ein Aspekt der Poetik im thematischen Brennpunkt des Werkes steht, von allen den Gedichten, in denen Aspekte der Poetik in Exkursen berührt werden oder auch nur impliziert erscheinen, ist in vielen Fällen erst nach eingehenden Einzelinterpretationen möglich’ (Weber 1971:190).[1]

Zoals Wiljan Van den Akker schrijft, heeft de term ‘poëtica’ zo'n eerbiedwaardige geschiedenis achter de rug dat er alleen al over de betekenissen waarin hij in de loop der eeuwen gehanteerd is, een studie zou kunnen worden geschreven (Van den Akker 1985:9). Weber ziet het begrip ‘poëtica’ ruim: zijn theorie van de dichtkunst houdt bijvoorbeeld ook de taak en functie van de dichter in (Weber 1971:181). Velen hebben ‘poëtica’ een beperktere betekenis gegeven.[2] De eerste betekenis van het begrip volgens het *Lexicon van literaire termen* is: ‘Leer van de dichtkunst, meer algemeen, van de genres en technieken van de

dichtkunst' (Van Gorp 2007:360).[3] Ook de etymologie van het woord, dat van het Griekse 'poiètikè (technè)' komt, lijkt aan te duiden dat het een technische term is (Van Dale 1999:2605). 'Poetologische Lyrik' kan begrepen worden als 'poëticale lyriek' - 'Poetologie' wordt door Van Dale vertaald als 'poëtica, poëtiek, poëzieleer' (Van Dale 1983:988) - en die term lijkt niet zo ruim te zijn.

De definitie die Weber van dit begrip geeft, mag dan wel veelomvattend zijn, ze is nog niet uitgebreid genoeg. Weber veronachtzaamt de receptie.[4] In zijn definitie is geen sprake van gedichten waarin de lezersfiguur centraal staat, zoals 'The House was Quiet and the World was Calm' van Wallace Stevens (Stevens 1997:311). Het lijkt verkeerd dat 'poetologische Lyrik' in de Engelse samenvatting van Webers artikel vertaald wordt als 'poems about poetry' (Weber 1971:188). Dat laatste begrip kan immers ruimer zijn, als men er tenminste toe bereid is onder 'poetry' ook alles wat daarmee gepaard gaat te verstaan, zoals de receptie. Dorothy Zayath Baker, die met Weber heeft samengewerkt, heeft 'poetologische Lyrik' vertaald als 'self-reflexive poetry' (Baker 1997:1). Ook die vertaling lijkt meer in te houden dan de oorspronkelijke term, terwijl Baker Webers omschrijving overneemt:

> Self-reflexive poetry is a more general classification of those poems in which the artist takes up issues of poetics within the lyric itself. Thus, lyric self-reflexivity is not restricted to the discursive *ars poetica*, but is also a mimetic lyric mode, in which the poem addresses poetry, poetics, or the poet within its mimetic framework
> (Baker 1997:1-2).

Het woord mimetisch is mogelijk een verwijzing naar Armin Paul Frank, die in 1977 op het artikel van Weber reageerde en enkele fundamentele onderscheiden wou aanbrengen (Frank 1977:145). Zoals al blijkt uit zijn titel, 'Theorie im Gedicht und Theorie als Gedicht', ziet Frank twee soorten van zelfbewuste poëzie - discursieve en mimetische -, die hij uitlegt aan de hand van twee aan elkaar verwante gedichten, een van James Dickey en een van Ted Hughes:

> 'A Dog Sleeping' [van James Dickey, A.D.C.] ist ein Gedicht mit theoretischen Einsprengseln, ist Theorie im Gedicht; beim 'Thought-Fox' [van Ted Hughes, A.D.C.] handelt es sich um Theorie als Gedicht. Im ersten Fall liegt eine in (ziemlich freien) Versen gehalten Aussage vor, die freilich genausogut in Prosa in einem Essay stehen könnte; im zweiten Fall wird das, was besagt wird, zugleich auch sprachlich erlebbar gemacht. Im ersten wird ein Erlebnis ausgedrückt, im zweiten zugleich in Sprache

> ausgehandelt, sprachlich imitiert. Gedichte der ersten Art können [...] *diskursiv* genannt werden, die der zweiten sicher *mimetisch* (Frank 1977:145).

Frank beklemtoont dat de betekenis van het woord mimetisch hier beperkt, op het poëtologische betrokken is. Alleen een gedicht waarvan de poëtologische inhoud consequenties heeft voor de vorm, kan mimetisch (lees: echt zelfbewust) zijn, stelt hij.[5]

Frank heeft school gemaakt. Veel onderzoekers hebben erop gewezen dat het inhoudelijke en het formele hand in hand kunnen gaan en dat dit een van de sterkste punten is van poëzie over poëzie.[6] In het recente verleden heeft Hildebrand nog een verband gelegd met de *speech act theory* (Hildebrand 2003:4). In een en hetzelfde gedicht wordt de poëtica 'gepreekt' - hij wordt erin uitgelegd, verkondigd, verdedigd - en in praktijk omgezet. Het woord is een daad.[7]

Weber heeft geponeerd dat zijn 'poetologische Lyrik' beide types van Frank omvat (Weber 1980:68). Het wordt nog duidelijker dat vele onderzoekers een eigen invulling aan begrippen geven wanneer Ute Maria Oelmann zich in haar studie *Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan* afvraagt of bepaalde termen synoniemen zijn: 'Gibt es das "poetologische Gedicht" vor 1945? Ist der allgemeine Terminus "Dichtung über Dichtung" mit dem des "poetologischen Gedichtes" gleichzusetzen?' (Oelmann 1980:433). Het antwoord op beide vragen moet neen zijn. Oelmann geeft een historisch overzicht van het 'Gedicht über Dichtung' en beschouwt dat begrip als ruimer dan 'poetologisches Gedicht'. Aangezien de term 'poetologisches Gedicht' wijdverbreid maar zelden nauwkeurig bepaald is, zet Oelmann een en ander op een rijtje: '1) Poetologische Gedichte sind Texte, in denen sich auf poetische Weise unmittelbar Poetik objektiviert. 2) Das poetologische Gedicht reflekiert über den Akt des Dichtens, indem es ihn unter anderem in der Form transparent macht, d.h. es stellt sich grundsätzlich als mehr oder minder gelungene Einheit von Thematisierung und Realisierung dar' (Oelmann 1980:IV). Verbazend genoeg ziet Oelmann dit fenomeen pas vanaf 1945 optreden.

1.2. Over het Zelf

Het begrip 'poetologische Lyrik' lijkt te eng voor het verschijnsel dat in dit proefschrift bestudeerd wordt. Andere termen zijn ruimer, maar klinken minder neutraal: zij zouden een waardeoordeel kunnen suggereren. Metafictie is bijvoorbeeld 'narcissistic fiction' genoemd. Linda Hutcheon wil alle mogelijke misverstanden daarover uit de wereld helpen aan het begin van haar boek *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*:

> 'Narcissistic' - the figurative adjective chosen here to designate [...] textual self-awareness - is not intended as derogatory but rather as descriptive and suggestive [...]. [P]sychological associations, while likely inevitable, are here [...] irrelevant in that it is the narrative text, and not the author, that is being described as narcissistic. Other potentially pejorative terms, such as introspective, introverted, and self-conscious, are likewise meant to be critically neutral (Hutcheon 1980:1-2).

De termen 'narcissistic poetry' en 'introverted poetry' bestaan ook. Ze zijn niet zozeer aanwezig in de wetenschappelijke literatuur over zelfbewuste poëzie als wel op het internet, meer bepaald op websites van dichters. Daar lijken deze begrippen gebruikt te worden als synoniemen voor de dichtsoort lyriek.[8] Ironisch genoeg is de poëzie over poëzie in kritiek en wetenschap dus minder vaak met poëtische namen bedacht dan de fictie over fictie. Een belangrijker conclusie is dat deze uitspraak van Anna Balakian valabel is: '[T] he definition of "self-reflexive poetry" in English and "poetologische Lyrik" in German as perceived by various poets and poetry critics will, first of all, depend on whom or what we identify as the "self." Some will take the "self" to be the writer, others the object of the writing' (Balakian 1997:285). Om de termen te gebruiken die Jakobson (Jakobson 1960:100) al gebruikte: sommigen kijken naar de zender, anderen naar het bericht.

In haar artikel 'The Self-Reflexive Poem: A Comparatist's View' gaat het Balakian om het zelf van de poëzie: 'My particular definition of the independent or self-reflexive poem is limited to the reflection of the self, with self meaning the poem rather than the poet. If indeed it should mean otherwise, that is, the reflection of the poet in his poems, I would call it self-expressive rather than self-reflexive' (Balakian 1997:300). Zij wil niet lastig gevallen worden door het zelf van de auteur of de tijd waarin hij leeft. Balakian gaat zeer ver in deze afwijzing.[9] Ze hanteert niet alleen een strikte definitie, ze gaat ook evaluatief te werk. Hoewel ze beweert van niet, lijkt ze 'self-reflexive' als een kwaliteitslabel te beschouwen.

Balakian besteedt veel aandacht aan Poe en Valéry. Zij lijkt in de eerste plaats aan *poésie pure* te denken wanneer ze het wezen van de zelfbewuste poëzie bespreekt.[10] Maar er

zijn nog vormen van poëzie die ze zelfreflectief noemt: ‘In a larger category would fit the poems containing their own *ars poetica*, a form practiced by many poets since time immemorial. In recent times, such poems have become virtual “poem-manifestoes”’ (Balakian 1997:290). Gedichten waarin een dichter een collega huldigt en zo zijn eigen *ars poetica* onthult - gedichten die nochtans vasthangen aan de auteur en zijn tijd - mogen van Balakian tot deze categorie gerekend worden. Zij gelooft wel dat er, aangezien deze soort van poëzie zo universeel is en zo vaak voorkomt, een onderscheid gemaakt moet worden tussen de gedichten die over de dichter gaan en de gedichten die over zijn werk gaan. Vele van deze literaire werken, immers, schilderen dichters als uitzonderlijke wezens maar kijken niet echt naar hun literaire kwaliteiten. Verder, zo stelt Balakian, moeten in het domein van de *ars poetica*-gedichten die exemplaren waarin algemene uitspraken over poëzie gedaan worden, onderscheiden worden van die waarin structurele en esthetische principes worden voorgesteld. Volgens haar behoren er te veel gedichten tot de eerste categorie en kunnen alleen gedichten uit de laatste categorie als zelfbewust worden beschouwd.

Balakian is restrictief. Op die kritiek lijkt ze te anticiperen wanneer ze haar artikel besluit met ‘[I] meant to suggest that any definition of a specific poetic mode inevitably becomes a process of exclusion as well as one of inclusion’ (Balakian 1997:300).

Net als Balakian zoomt Andreas Jäger in op de terminologie en wijst hij op een probleem dat te maken heeft met het element ‘self’ (Jäger 1996:8). Wetenschappers die de moderniteit van de moderne poëzie proberen te definiëren, hebben het vaak over ‘self-awareness’, ‘self-reflexion’ en ‘self-consciousness’. In sommige gevallen wordt het prefix ‘self’ gebruikt om eenvoudige (grammaticale) reflexiviteit aan te geven (zoals in ‘self-evident’), in andere gevallen impliceert het de psychologische notie van het zelf (zoals in ‘self-awareness’). Volgens Jäger zijn er in het begrip ‘Self-reflection’ dan ook minstens drie aspecten te onderscheiden. Ten eerste is er ‘Self-reflection as writing “about poetry and poets”, i.e. poetological poetry in a wider sense (the aspect of subject matter)’ (Jäger 1996:8). Ten tweede ziet hij ‘Self-reflection, or rather self-reflexivity, as a quality of poetic language foregrounding the textuality of the poem rather than its referentiality (e.g. through the use of allusions, quotations, epigraphs)’ (Jäger 1996:8). Ten derde vermeldt hij ‘Self-reflection as a result of the poet's awareness of his or her own status in a modern society (seen as a “shoring up against ruins”) which may be analysed on the textual level as stylistic self-consciousness or irony’ (Jäger 1996:8).

In de theorie worden deze fenomenen van elkaar onderscheiden, in de praktijk komen ze echter vaak gecombineerd voor, stelt Jäger, die meteen toegeeft dat zijn systeem niet zaligmakend is. Iedere poging om een gedicht op deze manier te analyseren, wordt volgens hem gehinderd door een methodologisch probleem: door de vraag hoe we kunnen bepalen of een gedicht zelfreflectie van het tweede of het derde type bevat, los van of toegevoegd aan de discursieve poëtologische reflectie. 'Is not stylistic self-consciousness, just like irony or beauty, entirely in the eye of the beholder?', schrijft Jäger, die zich verder afvraagt hoe we kunnen spreken over het zelfbewustzijn van de auteur en over zijn onzekerheid zonder klem te raken in een *intentional fallacy* (Jäger 1996:8-9). De onderzoeker wil een deel van de problemen oplossen met behulp van de term 'self-referentiality':

> I will use the term 'self-referentiality', less commonly found in critical writings than, for instance, 'self-reflexivity', to denote any combination or variation of the three types of self-reflection named above. By doing so I assume that these types are not to be considered as isolated phenomena; they are rather to be seen as manifestations of certain interrelated developments of poetic discourse (Jäger 1996:9).[11]

1.3. Metapoëzie

Er is verwarring die voortkomt uit het woord 'zelf' en verwarring over de ware betekenis van bepaalde adjectieven. Op dit punt is een verwijzing naar Patricia Waugh, die verschillende termen voor en vormen van zelfbewust proza met elkaar vergeleken heeft, interessant:

> These similar modes have been variously termed 'the introverted novel', 'the anti-novel', 'irrealism', 'surfiction', 'the self-begetting novel', 'fabulation'. All, like 'metafiction', imply a fiction that self-consciously reflects upon its own structure as language; all offer different perspectives on the same process. But the terms shift the emphasis in different ways. The 'self-begetting novel', for example, is described as an 'account usually first person, of the development of a character to a point at which he is able to take up and compose the novel we have just finished reading' (Kellman 1976, p.1245). The emphasis is on the development of the narrator, on the modernist concern of *consciousness* rather than the post-modernist one of *fictionality* [...]. The entry of the narrator into the text is also a defining feature of what has been called 'surfiction'. Raymond Federman's book of that name discusses the mode in terms of overt narrational intrusion so that, as in the 'self-begetting novel', the focus appears to be on the ironist him/herself rather than on the overt and covert levels of the ironic text [Federman 1975, A.D.C.]. Telling as individual invention, spontaneous fabrication at the expense of external reality or literary tradition, is emphasized rather than what has been stressed above:

metafiction's continuous involvement in - and meditation of - reality through linguistic structures and pre-existent texts. As defined here, of course, metafictional writing may include all or some of the strategies that critics have

> discussed in the terms that have been mentioned. Different categories, in fact, often compete for the same fictional texts: John Barth's *Lost in the Funhouse* (1968) is clearly 'self-begetting', 'surfictional' *and* 'metafictional' (Waugh 1984:13-14).[12]

Waugh heeft aangetoond dat de verschillende termen niet zomaar onderling inwisselbaar zijn en zij besluit: '"Metafiction" is thus an elastic term which covers a wide range of fictions' (Waugh 1984:18).[13] Metafictie is, zoals gezegd, veel uitgebreider bestudeerd dan haar poëtische equivalent. Bijgevolg zijn de nuanceverschillen tussen de termen voor (vormen van) metapoëzie minder duidelijk gemaakt dan die tussen de benamingen voor (vormen van) metafictie.[14] Ze zijn minder duidelijk, maar zeker niet minder aanwezig, zoals nog zal blijken. Metapoëzie is een erg ruime term en bijgevolg aangewezen in dit proefschrift, waarin ik het verschijnsel poëzie over poëzie zo ruim mogelijk wil opvatten.

In 'How to define *Metapoetry, Self-Reflexive Poetry* and *Poetological Poetry*?' kijkt Oja naar de oorsprong van het woord:

> The origin of the term *metapoetry* is in the word *metalanguage* that originates from the field of modern logic. The prefix *meta* comes from Greek and means variously 'beyond', 'after', 'along with' etc. It was David Hilbert who first developed a dinstinction between *language* and *metalanguage*, or *object language* and *syntax language*; the latter meaning a higher-level language with which it is possible to discuss another language, the object-language. In the field of linguistics, the use of *metalanguage* - or *metalingual function* - is also provided by Roman Jakobson [...] in his famous phenomenological model of the linguistic sign (Oja 2004:2).

Bijzonder interessant is de gespletenheid, of de dubbelheid, van het prefix 'meta'. In de 'Glossary of Terms for the Analysis of Literature' wordt die verduidelijkt bij de bespreking van het woord 'Metapoetics': 'we retain in meta- the double root of "beyond" and "middle", the poetics of what goes beyond and yet is always in the very middle'.[15] 'Meta-' wordt dus geplaatst voor iets wat iets is, maar tegelijk verder gaat, er boven uitstijgt. In het Nederlands zijn beide betekenissen vervat in het woord 'over'.

Ik merk op dat 'metapoetics' niet gelijk is aan 'metapoetry'. Als 'metapoëzie' poëzie over poëzie is, betekent 'metapoëtica' poëtica over poëtica. Het verschil is vooral formeel van aard: 'metapoëtica' veronderstelt geen poëtische vorm, 'metapoëzie' wel. Hoewel het begrip 'metapoëzie' hier zo ruim mogelijk gehouden wordt, veronderstelt het formele aspect een zekere gestrengheid. Teksten die in formeel opzicht niet poëtisch van aard zijn, kunnen niet beschouwd worden als metapoëzie. Alle niet-poëtische teksten waarin dichters uitspraken doen over hun poëzie vallen dus uit de boot. Weber lijkt eveneens overtuigd van het belang

van de vorm, wanneer hij het gedicht als gedicht beklemtoont: ‘Die Begriffe “Verspoetik” und “Werkimmanente Poetik” sind deshalb nicht brauchbar, weil sie den Akzent auf “Poetik” legen. Die “poetologischen Gedichte” sollen nicht nur als Dokumente der Poetik, sondern vor allem auch als Dichtungen gesehen und untersucht werden’ (Weber 1971:190).[16]

Hoewel metapoëzie de ruimste, helderste en neutraalste term lijkt, hebben bepaalde onderzoekers het begrip verengd. Zo is er Jorge Piña. Volgens hem zag de metapoëzie het levenslicht op 13 oktober 1990 in Santo Domingo, toen hij zijn ‘Manifiesto de la Metapoesía: Una apuesta discursiva para la Metacreación literaria en América y en el mundo’ onthulde (Piña 2003:17).[17] In dat manifest en in de talrijke publicaties die erop volgden verbindt de psychoanalyticus Piña het metapoëtische met de wereld van de droom, met wat hij het metaonirische noemt. Zijn leer is op de creatie gericht en schrijft voor dat er in de poëzie altijd moet worden verwezen naar de dichtkunst. Verder wordt er veel belang gehecht aan lidmaatschap. Wie een metakunstenaar wil zijn, moet zich volgens Piña metakunstenaar verklaren en zich bij de beweging aansluiten.[18] Kwaliteitscriteria worden er niet gehanteerd, want Piña's groep wil democratisch zijn. Democratisch betekent hier: iedere kunstenaar mag toetreden tot het genootschap, als hij de uitgangspunten onderschrijft. Democratisch betekent hier mischien vooral: iedere kunstenaar is welkom, als hij erkent dat Jorge Piña de ‘fundador’ van de metapoëzie en ‘El Metapoeta Mayor’ is (Piña 2003:111). Het heikelste punt is: wie er niet toe bereid is een lid van de club te worden, kan volgens Piña geen echte metakunstenaar zijn. De *esprit de corps* is essentieel.[19]

Het feit dat een metapoëet zich metapoëet moet noemen voor hij als dusdanig mag worden beschouwd, betekent een beperking. Daardoor wordt de metapoëzie immers een kwestie van het *hic et nunc*.[20] Piña beweert respect te hebben voor de traditie, maar beperkt zich tot de traditie van zijn taal, zijn streek en het niet zo verre verleden.

De metapoëzie van Piña houdt erg veel in en toch lijkt zij zeer beperkt. Wat Piña geschreven heeft, is het programma van een dichtersgroep. Hij biedt geen definitie van dé metapoëzie. Hij heeft geen studie gemaakt van een verschijnsel dat al eeuwen - wellicht sinds het begin - bij de poëzie hoort. Horatius' fiere woorden over de eeuwige duur van ware poëzie (‘Exegi monumentum aere perennius’) worden traditioneel beschouwd als het beginpunt van de lyrische zelfreflectie (Horatius 1969:149). Zoals Eva Müller-Zettelmann opmerkt, is de metapoëzie in wezen nog veel ouder: al in de werken van Archilochos (zevende eeuw v. Chr.) en van Sappho (zevende à zesde eeuw v. Chr.) is er zelfreflectie aan te

wijzen (Müller-Zettelmann 2000:8). De stelling dat de metaliteratuur zo oud is als de literatuur zelf, is dus nauwelijks een boutade te noemen.[21]

Baker beperkt het begrip metapoëzie eveneens: 'Throughout his literary career, Shapiro has produced a prodigious number of *ars poetica*, portrait of the artist poems, and metapoetic poems, as well as poems that discuss the work of other poets' (Baker 1997:5). Zij lijkt 'metapoetic' te beschouwen als een synoniem van 'poetical', terwijl die eerste term veel ruimer is dan de laatste.[22]

Uit deze passage wordt eens te meer duidelijk dat niet alle termen die in de literatuur door elkaar gebruikt worden, door elkaar gebruikt mogen worden. Zelfs het hanteren van een term als 'metagedicht' moet weloverwogen zijn. Wat is een metagedicht? Strikt genomen is het een gedicht over een gedicht (het gedicht doet uitspraken over zichzelf of over een ander gedicht), en geen gedicht over de lezer, bijvoorbeeld. Het begrip 'metagedicht' is dus veel beperkter dan een uitdrukking als 'een voorbeeld van metapoëzie'. Het moet wel gezegd dat een *pur sang* metagedicht zelden zal voorkomen. Zeer vaak zal het in een gedicht waarin over het gedicht gesproken wordt, ook over de figuur van de dichter gaan.

In zijn artikel getiteld 'Metapoetry' verengt Andrew P. Debicki 'metapoëzie' tot 'metagedicht' (Debicki 1983:298).[23] Hij pleit voor reserve en rigueur:

> Enthused by the discovery of elements which reflect on the writing of poetry, on other texts, and on the work at hand itself, we can begin to label them all 'metapoetic.' In doing so we run the risk of mixing together very different kinds of processes, with very different effects. We will do well, I think, to distinguish several somewhat different phenomena and to study their effects seperately and with care (Debicki 1983:298-299).

Debicki wil de term 'metapoetry' voorbehouden voor één soort van gedichten: die waarin de grens tussen de tekst als constructie en de tekst als commentaar op die constructie expliciet doorbroken wordt.[24]

Mark Mascia vindt Debicki te rigide (Mascia 1998:12). Het is echter maar de vraag of hij diens theorie voldoende verruimt. Teksten moeten reflecteren over zichzelf en hun constructie als tekst, en zo wijzen op hun artificialiteit: dat is een algemeen aanvaard idee over metaliteratuur, schrijft Mascia. Volgens hem kan deze opdracht op verschillende manieren volbracht worden. Soms, wanneer een tekst een direct commentaar levert op zijn bestaan als fictieve constructie voortgekomen uit het brein van een auteur, is de reflectie openlijk en expliciet - daar trekt Debicki de grens. Maar in andere gevallen is het

metaliteraire indirecter, poneert Mascia. Een auteur kan het schrijven als proces of bepaalde literaire werken kritisch becommentariëren. Daardoor stelt hij zijn eigen tekst indirect voor als een constructie die deel uitmaakt van de literatuur, en laat hij een bredere metaliteraire interpretatie toe.

Mascia onderzoekt de twee types van metapoëzie die hij onderscheidt in het oeuvre van Lope de Vega. De keuze voor dat onderwerp is een statement. Mascia wil in zijn proefschrift, *The Metapoetry of Lope de Vega and his Engagement with Literature*, bewijzen dat er niet alleen metaliteraire reflectie aan te wijzen is in de moderne letteren die centraal staan in de meeste wetenschappelijke bronnen over metaliteratuur, maar ook in andere periodes, zoals de Spaanse Gouden Eeuw.

Ernst Hessenberger is de enige Duitstalige wetenschapper die de term 'Metapoesie' consequent gebruikt, maar ook hij beknot het begrip, onder andere door 'Metapoesie' te laten botsen met 'Metasprache' (Hessenberger 1986:3). Hessenberger poneert dat er, wat de impliciete en expliciete thematisering van poëzie en taal in de poëzie betreft, aan het begin van de moderniteit in de Engelstalige literatuur een belangrijke verandering heeft plaatsgevonden, die kan worden samengevat als: metapoëzie wordt metataal.[25]

Hessenberger definieert deze begrippen:

> Metapoesie ist für uns lyrische Dichtung über Dichtung oder Literatur (die nicht unbedingt der lyrischen Gattung angehören muss), Metasprache und metasprachliche Aussagen sind Aussagen über Sprechen und Sprache (über **langage**, **langue** oder **parole** im de Saussureschen Sinn) (Hessenberger 1986:3).

Het eigenlijke onderscheid tussen metapoëzie en metataal is dat de metapoëzie alleen de poëzie en de taal of het spreken in dienst van de poëzie impliciet of expliciet thematiseert, en niet de taal of het spreken in het algemeen. 'Metapoesie' en 'Metasprache' zijn volgens Hessenberger te rangschikken onder de term 'Metakommunikation', het wijdste begrip uit het rijtje dat hij omschrijft als 'Kommunikation über Kommunikation' (Hessenberger 1986:3).

Wat de 'Metasprache' betreft, maakt Hessenberger nog een onderscheid. Ten eerste is er de metatalige uitspraak in een gedicht dat zichzelf en de eigen taal direct thematiseert of mede thematiseert. Ten tweede is er de poëzie- of taaltheoretische uitspraak in een gedicht of prozatekst waarin de taal van die tekst niet behandeld wordt of slechts indirect en voor zover een uitspraak over *langue* of *langage* ook voor de eigen *parole* geldt. De eerste vorm noemt hij 'autoreflexiver Metasprache', de tweede 'deskriptiver Metasprache' en Hessenberger ziet

een kwalitatief verschil tussen beide: ‘In ersterem Fall modifiziert sich der Text selbstreflexiv in seiner Aussage und wird vielschichtiger und vieldeutiger, in letzterem Fall dagegen verändert die metasprachliche Aussage die Aussage des Textes, in dem sie steht, gar nicht oder nur so unwesentlich, dass man darüber hinwegsehen kann’ (Hessenberger 1986:7). De autoreflexieve metataal, die vele gedaanten kan aannemen, staat centraal in zijn studie.[26]

Hessenberger geeft toe dat het moeilijk is grenzen te trekken in zijn systeem. Aangezien de metatalige uitingen in de poëzie niet altijd alleen de code of de mededeling betreffen maar vaak ook andere componenten van de communicatie, is de metataal die hem fascineert niet zelden eveneens metacommunicatie. In zulke gevallen verkiest hij de term metataal, omdat hij dichterlijke uitspraken over de zender, de ontvanger en de temporeel-situationele context van de poëzie wil uitsluiten. Op non-verbale communicatie, ‘die in unserem Fall etwa in graphischen Gegebenheiten bestehen könnte’, heeft hij het evenmin begrepen (Hessenberger 1986:6).

Terecht beklaagt Müller-Zettelmann zich over het onevenwicht in de theorievorming over metaliteratuur (Müller-Zettelmann 2000:9). Over metafictie en metatheater bestaat een aanzienlijke bibliografie. Over metapoëzie is veel minder geschreven. De bestaande literatuur omvat voornamelijk *case studies*; theoretische inkaartbrengingen zijn schaars. Volgens Müller-Zettelmann evolueerde de poëzietheorie niet mee met de poëzie, waarin het aantal meta-elementen recent erg toenam.

Bij het opstellen van haar theorieën over (meta)lyriek heeft Müller-Zettelmann teruggegrepen naar de narratologie, wat haar gebruik van de term ‘Metalyrik’ verklaart (Müller-Zettelmann 2000:4). Die verkiest zij boven begrippen als ‘poetologische Lyrik’ en ‘Dichtergedicht’ vanwege de verwantschap met de benamingen ‘metafictie’ en ‘metadrama’.[27] Dat laatste begrip kan echter meteen tussen haakjes geplaatst worden:

> Wenn sich die vorliegende Studie also auf die Theorie der Narrativik als Vergleichsfolie stützt und das Drama dabei weitgehend ausser acht lässt, dann liegt dies auch darin begründet, dass strukturelle Affinitäten zwischen Prosa und Lyrik existieren, die es für die lyriktheoretische Untersuchung fruchtbar zu machen gilt. Beide Gattungen bedienen sich in Abgrenzung vom Plurimedialen Drama primär des einen schriftlichen Mediums (wenn auch die Lyrik noch immer einen Teil ihrer Wirkung aus dem mündlichen Vortrag bezieht), und in beiden (wenn auch in unterschiedlicher Gewichtung) findet sich die Diskursform der Narration. Folglich ist auch in beiden Gattungen entgegen vorherrschender Lehrmeinung eine Grundvoraussetzung für Vermitteltheit gegeben, wobei es besonders interessant erscheint, diese grundsätzliche Meditationsmöglichkeit in bezug auf die Lyrik genauer zu überprüfen (Müller-Zettelmann 2000:4).

Müller-Zettelmann wil ‘Metalyrik’ duidelijk als een overkoepelende term gebruiken. Toch heeft zij een beperking laten binnensluipen in de benaming. In het vertalend woordenboek Duits-Nederlands van Van Dale wordt ‘Lyrik’ vertaald als ‘lyriek lyrische poëzie’ (Van Dale 1983:860). Naast de lyrische bestaan er andere vormen, zoals de epische en didactische. De lyriek is, met andere woorden, slechts een deel van de poëzie. ‘De lyriek omvat [...] een aantal subgenres zoals de ode, de elegie, het sonnet, enz., d.w.z. literaire vormen die qua vormgeving en subjectieve betrokkenheid op de werkelijkheid gestalte geven aan een lyrische gemoedshouding, van hooggestemd tot dieptreurig’, luidt het in het *Lexicon van literaire termen* (Van Gorp 2007:279). Men zou dus kunnen aannemen dat Müller-Zettelmann zich toespitst op de ‘dicht*soort* waarin de dichter zijn eigen aandoeningen en gemoedstemmingen uitspreekt [mijn cursivering, A.D.C.]’ (Van Dale 1999:1940), terwijl zij ook andere gedichten dan zuiver lyrische behandelt.[28]

Müller-Zettelmann heeft de poëzie over poëzie uitgebreid beschreven in haar studie *Lyrik und Metalyrik* uit 2000. Ze poneert dat de lyrische zelfbespiegeling gedefinieerd is door haar thematiek (Müller-Zettelmann 2000:171). Immers, metalyrische gedichten kunnen alle mogelijke vormen aannemen, maar gaan over de lyrische inspiratie, het poëtische proces, de maatschappelijke opgave van het literaire scheppen, de kunst van de oude meesters, het ongenoegen van de dichter ten opzichte van tijdgenoten of de receptie van de lezer. De lijst van mogelijke onderwerpen is nog veel langer. Hun gemeenschappelijke semantische noemer ligt volgens Müller-Zettelmann in de referentie aan een aspect van de fictionaliteit van het lyrische kunstwerk. ‘Wann immer entweder die ästhetische Konstruktion (*fictio*-) oder die “Erfundenheit”, die fehlende Einzelreferenz des Gedichts (*fictum*) thematisiert oder inszeniert wird, liegt eine Form metalyrischen Dichtens vor’, meent ze (Müller-Zettelmann 2000:171).

Terecht stelt Müller-Zettelmann dat de poëtische verwijzing naar andere kunstrichtingen niet geweerd mag worden uit het subgenre dat de metalyriek is, omdat ook die andere kunstrichtingen *fictio*- en *fictum*-kwaliteit hebben en de (intermediale) thematisering daarvan terugslaat op de lyrische tekst waarin ze plaatsvindt. Ze schrijft

> dass das Ansprechen fremder Fiktionalität stets, wenn auch erst in zweiter Linie, den Fiktionalitätsstatus des Ausgangstexts mitthematisiert, was eine deutliche Abgrenzung der sich einer Kunstthematik widmenden Dichtung von ausschliesslich heteroreferentieller Lyrik zulässt. Auch für die Bezugnahme auf Fremdtexte und sogar für die Referenz auf nicht-literarische Medien wie Musik und Bildnerische Kunst gilt: Gemachtheit und Invention, die beiden Aspekte der Fiktionalität, sind allgemeinästhetischer Natur und schliessen in ihren Gültigkeitsbereich auch dann, wenn sie anderen Texten bzw. Zweigen des Kunstschaffens exempliziert werden, das Gedicht,

> in dem sie in thematisierender oder inzenierender Form behandelt werden, mit ein (Müller-Zettelmann 2000:165).

Mogen volgens Müller-Zettelmann wel uitgesloten worden: ‘dem “Dunstkreis” der Literatur entstammende Entitäten, die in einem gegebenen Text als gewöhnliche heteroreferentielle Elemente des *enounced* eingesetzt werden’ (Müller-Zettelmann 2000:171).[29] Als voorbeeld van zo'n niet-metalyrische, louter het *enounced*-niveau dienende vermelding van een element uit de wereld van de literatuur geeft Müller-Zettelmann een passage uit ‘Epistle to Miss Blount’ van Alexander Pope. Daarin treedt dichter, toneelman en librettist John Gay op, maar dat mag hij alleen omdat hij de hoofdpersoon uit zijn amoureuze dagdromen moet halen, wat belangrijk is voor de voortgang van het verhaal.[30] Het antwoord op de vraag of het om een metalyrische tekst gaat of niet, moet voor Müller-Zettelmann vertrekken van metalyrische eenheden en factoren zoals de frequentie van die eenheden en de lengte van de tekst.[31]

Het systeem van Müller-Zettelmann is gebaseerd op een tweedeling, expliciet versus impliciet: ‘Unter expliziter Metalyrik werden [...] im Modus des “*telling*” gehaltene, zitier- und extrahierbare Kommentare metalyrischen Inhalts verstanden’ (Müller-Zettelmann 2000:185), schrijft ze, en ‘die implizite Form metalyrischer Dichtung [ist] eine nicht durch isolierbare diskursive Elemente, sondern durch spezifische Verwendung verschiedener Vertextungsverfahren hervorgerufene Fiktionalitätsblosslegung’ (Müller-Zettelmann 2000:178). Müller-Zettelmann erkent dat de moeilijkheden bij het definiëren van de metalyriek groot zijn, en bij het omschrijven van de impliciete vorm in het bijzonder. Het impliciete metalyrische element laat zich niet citeren; het is opgenomen in zeer verschillende, onder de oppervlakte liggende technieken. Dat maakt de herkenbaarheid van de impliciete modus kleiner en de verwantschap met de verhoogde mate van esthetische zelfreferentialiteit die het poëtische genre eigen is groot.

De begrensbaarheid van de impliciete metalyriek zou minder problematisch worden door het functionele criterium dat Müller-Zettelmann, naast het thematische, hanteert. Zonder zo'n functioneel criterium zou men bij afwezigheid van een nadrukkelijke op-zichzelf-betrokkenheid van een lyrische tekst ieder innovatief en daarom opvallend kenmerk van het gedicht als een metalyrisch element moeten beschouwen, stelt zij, en niet-reflectieve gedichten zouden daardoor ook als metalyrisch bestempeld moeten worden.[32] De impliciete metalyriek is volgens haar van de algemeen-literaire zelfreferentialiteit te onderscheiden doordat de eerste een bijzondere en gemarkeerde indirecte concentratie op zichzelf inhoudt,

die de lezer laat nadenken over verschillende aspecten van de fictionaliteit. De gemarkeerdheid van impliciete metalyrische elementen is, zo stelt Müller-Zettelmann, als een scala op te vatten, waarbij een niet mis te verstane metalyrische intentie evengoed denkbaar is als een zweem van literaire zelfthematisering die alleen de opmerkzame lezer opvalt. Een niet te onderschatten factor hierbij is de context van het impliciet metalyrische element. Immers, een metalyrische atmosfeer (die door expliciete of makkelijk herkenbare impliciete metalyrische technieken gecreëerd wordt) helpt het eerder onopvallende impliciete element te werken. Omgekeerd kan een dominant heteroreferentiële (dus niet-metalyrische) tekst een impliciet metalyrisch element beletten zijn volle reflectieve kracht te ontvouwen.

Strikt genomen is het onderscheid tussen impliciete en expliciete metalyriek te rekenen tot de eerste groep die Müller-Zettelmann binnen de expliciete metalyriek onderscheidt, die van de tekstuele presentatievormen. Toch beschouwt zij deze dichotomie als de basale oppositie van haar systeem. De onderverdelingen en hiërarchische relaties zijn wel vaker problematisch in haar theorie.

Ik bespreek eerst de expliciete metalyriek en dan de impliciete. Binnen de expliciete metalyriek ziet Müller-Zettelmann drie categorieën (Müller-Zettelmann 2000:185). Ten eerste zijn er dus de tekstuele presentatievormen. Naast het onderscheid tussen expliciete en impliciete metalyriek valt daaronder het onderscheid tussen *enounced*- en *enunciation*-metalyriek. Expliciete *enunciation*-metalyriek omschrijft Müller-Zettelmann (die gelooft dat haar studie de eerste is waarin deze vorm behandeld wordt aangezien de wetenschap vóór haar komst de poëtische 'Vermitteltheit' consequent verwaarloosd heeft) als 'ein von der versprachlichenden *persona* getätigter, auf die Fiktionalität ihres Diskurses deutender Kommentar' (Müller-Zettelmann 2000:186). Als voorbeeld van expliciete metalyriek op het *enounced*-niveau geeft ze 'Jordan I' van George Herbert.

> Who says that fictions only and false hair
> Become a verse? Is there in truth no beauty?
> Is all good structure in a winding stair?
> May no lines pass, exept they do their duty
> Not to a true, but painted chair?
>
> Is it no verse, exept enchanted groves
> And sudden arbors shadow coarse-spun lines?
> Must purling streams refresh a lover's loves?
> Must all be veiled while he that reads, divines,
> Catching the sense at two removes?

Shepherds are honest people; let them sing:
Riddle who list, for me, and pull for prime:
I envy no man's nightingale or spring;
Nor let them punish me with loss of rhyme,
Who plainly say, *My God, My King*.

(Herbert in Ferguson 1996:334 in Müller-Zettelmann 2000:191)

Dit literaire werk is makkelijk te herkennen als een metalyrisch gedicht door de aanwezigheid van termen als 'fictions', 'verse' en 'structure'; dat deze begrippen geplaatst zijn op het *enounced*- en niet op het *enunciation*-niveau laat zich volgens Müller-Zettelmann snel achterhalen door een onderzoek naar de communicatieconstituenten en de vraag naar de aanwezigheid van een overdrachtsniveau.

Ten tweede zijn er de contextueel bepaalde vormen van expliciete metalyriek: 'Als kontextuell bestimmte Formen werden daher jene Typen der Metalyrik bezeichnet, die sich durch ihre unterschiedlichen Bezüge zum innertextuellen Kontext differenzieren lassen' (Müller-Zettelmann 2000:194). Het moet gezegd dat de grens tussen tekst en context voortdurend vervaagt in deze theorie, dat er zeer veel tot de context gerekend wordt.[33]

Binnen deze tweede groep ziet Müller-Zettelmann drie onderscheiden (Müller-Zettelmann 2000:194). Zij begint met het verschil tussen beperkte en extensieve metalyriek. Daarbij is het de vraag hoe vaak er metalyrische elementen voorkomen in het gedicht.[34]

Een ander onderscheid dat Müller-Zettelmann binnen deze groep maakt, is dat tussen open en verborgen metalyriek. De expliciete metalyriek is gedefinieerd door haar open, discursieve karakter en haar - daaruit voortkomende - herkenbaarheid. Dit neemt niet weg dat er binnen de expliciete modus graduele verschillen zijn wat de identificeerbaarheid van expliciete metalyrische elementen betreft. Het onderscheid tussen open en verborgen expliciete metalyriek moet men zich volgens Müller-Zettelmann niet voorstellen als een bipolair model, maar wel als een scala, dat reikt van een zeer duidelijke metaliteraire term tot een meerduidig begrip waarin een nuance van het metalyrische schuilt. Het spreekt voor haar vanzelf dat de context, en dan vooral de aanwezigheid van andere metalyrisch geconnoteerde begrippen, een veel grotere rol speelt bij het identificeren van een verborgen metalyrisch element dan in het open type van expliciete metalyriek.

De verborgen variant kent twee manieren om het opvallende van de metalyriek af te zwakken, poneert Müller-Zettelmann. De eerste mogelijkheid is een polyseem woord dat naast een metalyrische een niet-poëtologische betekenis heeft. Zo'n polyseem woord laat zich

als een element van het *enounced* in het heteroreferentiële frame van het gedicht opnemen.[35] De tweede mogelijkheid is een metafoor, die gebruikt wordt om een metalyrische allusie te creëren, waarvan de betekenis pas in een later stadium tot de lezer doordringt.

Op het eerste gezicht is het misschien verwonderlijk, schrijft Müller-Zettelmann, dat de metalyrische metafoor niet als een impliciete techniek, maar als een verborgen vorm van de expliciete metalyrische modus wordt beschouwd. Dat heeft voornamelijk te maken met de citeerbaarheid, verklaart ze:

> Hier ist zu bedenken, dass Sprungtropen in ihrer Funktion als Vertextungsverfahren zwar auf der *enunciation*, in ihrer semantischen Auflösung aber auf der Ebene des *enounced* situiert sind. Was demnach zu einer Subordinierung der dynamischen textsemantischen Technik der Metapher unter die verdeckten Formen explizit metalyrischen Schreibens berechtigt, ist das den expliziten Modus definierende Kriterium der Zitierbarkeit. Während sich nämlich implizite metalyrische Techniken nicht ohne weiteres einer diskursiven Auflösung zuführen lassen, ist das *tertium comparationis* einer metalyrischen Metapher durchaus ein extrahierbares Element (Müller-Zettelmann 2000:199).

Dat Müller-Zettelmann de metalyrische metafoor een verborgen vorm van de expliciete modus noemt, is op zich geen slecht idee. Het onderscheid tussen een open en een verborgen variant van expliciete metalyriek lijkt een verfijning van de theorie van Linda Hutcheon. In *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (1980) schreef zij al:

> There are texts which are [...] diegetically self-aware, that is, conscious of their own narrative processes. Others are linguistically self-reflective, demonstrating their awareness of both the limits and the powers of their own language. In the first case, the text presents itself als diegesis, as narrative; in the second, it is unobfuscated text, language. *A further dimension must be made [...] within these two modes, for each can be present in at least two forms, what one might term an overt and a covert one. Overt forms of narcissism are present in texts in which the self-consciousness and self-reflection are clearly evident, usually explicitly thematized or even allegorized within the 'fiction'. In its covert form, however, this process would be structuralized, internalized, atualized. Such a text would, in fact, be self-reflective, but not necessarily self-conscious. [...] In its most overt form the self-consciousness of a text often takes the shape of an explicit thematization - through plot allegory, narrative metaphor, or even narrational commentary* [mijn cursivering, A.D.C.] (Hutcheon 1980:22-23).

De vaagheid van Müller-Zettelmanns classificatie werd echter al gehekeld. In de praktijk zal het soms moeilijk zijn de verborgen vorm van de expliciete modus te onderscheiden van de impliciete metalyriek. Hoe vaak zal een metafoor immers niet

oninteressant of onverstaanbaar genoemd worden door lezers die zich (al te gauw) gewonnen geven.

Een laatste onderscheid dat Müller-Zettelmann maakt binnen de groep van de contextueel bepaalde vormen is het verschil tussen zuivere en gecombineerde metalyriek (Müller-Zettelmann 2000:200). Deze duale categorie hangt samen met de thematische organisatie van de intern-fictionele context van een expliciet metalyrisch element. Als ook de tekstuele omgeving metalyrisch is, gaat het om een zuiver expliciet metalyrisch gedicht. Bevindt het expliciete element zich in een niet-metalyrische context, dan is er sprake van een inhoudelijk gecombineerde modus van expliciete metalyriek. Over die laatste variant merkt Müller-Zettelmann op dat metalyrische elementen vaak verbonden worden met de liefdesthematiek (zoals bij de Engelse navolgers van Petrarca), de politiek en de filosofie.[36] Van een gecombineerd metalyrisch gedicht kan volgens haar ook gesproken worden wanneer de expliciete uitspraken die op het niveau van het *enounced* gedaan worden door impliciete, iconische *enunciation*-technieken ondersteund worden (Müller-Zettelmann 2000:201). Müller-Zettelmann onderscheidt, kortom, twee soorten: een inhoudelijk en een formeel gecombineerd type.

De derde en laatste groep binnen de expliciete metalyriek is de groep van de inhoudelijk bepaalde vormen. Als eerste onderscheid daarin vernoemt Müller-Zettelmann '*Fictio*- vs *fictum*-Metalyrik' (Müller-Zettelmann 2000:204).[37] Anders dan de *fictio*-metalyriek die zich met aspecten van de ver-ta(a)l-ing en ver-tekst-ing bezighoudt, is de *fictum*-gerichte expliciete metalyriek gericht op de werkelijkheidswaarde. Müller-Zettelmann merkt op dat in een *fictio*-gerichte metatekst de *fictum*-status van het beschrevene vaak ook indirect blootgelegd wordt, en omgekeerd. Toch komen expliciete *fictio*-gerelateerde elementen volgens haar veel vaker voor dan het relatief zeldzame type waarin op het *fictum*-aspect gefocust wordt.

De tweede dualiteit die Müller-Zettelmann in de inhoudelijk bepaalde vormen van expliciete metalyriek ziet, is die tussen primaire en secundaire metalyriek. Bepalend is hier het geldigheidsbereik. Een primair metalyrisch werk bevat metalyrische elementen die betrekking hebben op eigenschappen van de engste intern-fictionele omgeving, dat wil zeggen het gedicht zelf. Verwijzingen naar een niet meteen met dit werk in verband te brengen element maken een metalyrische tekst tot een secundaire metalyrische tekst. Een combinatie van beide modi - het inbrengen van een alternatief element in een door het andere type gedomineerde context - is mogelijk, dixit Müller-Zettelmann. Ze stelt een verdere onderverdeling van de secundaire metalyriek voor, die gebaseerd is op de constituenten van het literaire communicatieproces: 'Danach gibt es produzenten-, fremdtext-, rezipienten- und kontextzentrierte Texte, wobei auch noch die Option zwischen der Bezugnahme des

Metagedichts auf spezifische Werke und einer Abhandlung allgemein-literarischer Themen zu beachten ist' (Müller-Zettelmann 2000:210-211).

Ten derde vermeldt Müller-Zettelmann de kritische versus niet-kritische metalyriek. Deze laatste oppositie binnen de inhoudelijk bepaalde metalyrische vormen heeft alles te maken met de aard van de evaluatieve referentie aan het gethematiseerde fictionaliteitsaspect. In principe kan iedere constituent van het literaire communicatieproces een negatieve of een positieve beoordeling krijgen. Gedichten waarin de stilistische gebreken van welbepaalde teksten en auteurs aan de kaak gesteld worden, komen uiterst vaak voor in de geschiedenis, poneert Müller-Zettelmann. Veel minder talrijk zijn volgens haar de metalyrische teksten waarin expliciet getwijfeld wordt aan de maatschappelijke relevantie van de dichter en het dichten. 'Derjenige Typus [...], der sich mit prinzipiellen Möglichkeiten bzw. Limitationen sprachlicher Welterschliessung auseinandersetzt, ist fast zur Gänze ein Spezifikum unseres Jahrhunderts', schrijft ze (Müller-Zettelmann 2000:213).

Naast de expliciete is er de impliciete metalyriek, en daarin ziet Müller-Zettelmann eveneens verschillende mogelijkheden (Müller-Zettelmann 2000:215). Ten eerste bespreekt ze de ontwaarding van het *enounced*, waaronder de 'Uninteressantheit und Unverständlichkeit des *Enounced*' en de 'Fremddetermination des *Enounced*' vallen (Müller-Zettelmann 2000:217). Ten tweede is er een opvallend *enunciation*-niveau, wat concreet kan betekenen: 1) 'kombinierte Ikonizität', 2) 'verselbständigte Materialität und andere Formspiele' en 3) 'Fremddetermination der *Enunciation*' (Müller-Zettelmann 2000:226). Müller-Zettelmann stelt dat het hier in wezen om twee zijden van een fenomeen gaat.

Wat de 'Uninteressantheit und Unverständlichkeit des *Enounced*' betreft, merkt Müller-Zettelmann op dat de ervaren poëzielezer de gewoonte aangenomen heeft ontbrekende causale en chronologische verbanden aan te brengen, over het onlogische heen te kijken en het statische en monotone te aanvaarden (Müller-Zettelmann 2000:217). De devaluering van het *enounced* moet dus massief zijn, anders zal zij de ontvanger niet opvallen als een blootlegging van de fictionaliteit. Opdat het oninteressante *enounced* metalyrisch zou kunnen worden, poneert Müller-Zettelmann, moet het inhoudsniveau zo radicaal ontdaan zijn van alles wat emotionele of rationele betrokkenheid zou kunnen veroorzaken dat de lezer zich wel tot het *enunciation*-niveau moet wenden.[38]

De 'Fremddetermination des *enounced*' definieert Müller-Zettelmann als 'eine deutlich spürbar werdende innertextuelle Beeinflussung der Inhaltsebene eines lyrischen Texts, die Aspekte der Fiktionalität des Prätexts und/oder den *fictio*-Status des eigenen Texts

zur Schau stellt' (Müller-Zettelmann 2000:221). Zij kiest bewust voor een opvatting van intertekstualiteit die niet overeenstemt met de panintertekstualiteit van Julia Kristeva, maar met een enger gevat structuralistisch model. Ze begrijpt intertekstualiteit als een bewuste, duidelijke referentie van een volgtekst aan een pretekst.[39]

Müller-Zettelmann meent dat een intertekstueel gegeven niet altijd metaliterair werkt, dat het ook een heteroreferentieel element van het *enounced* kan zijn (Müller-Zettelmann 2000:221) - dit tot verbazing van ieder die gelooft dat interteksten per definitie commentaar leveren, en dus metaliterair zijn. Bepalend voor de werking van de intern-literaire verwijzing is volgens haar, naast de mate waarin het element gemarkeerd is, de referentiële en evaluatieve richting: 'Die affirmative Form der Intertextualität bezieht sich weder auf den *fictio*- oder *fictum*-Status des Prä- bzw. Folgetexts, noch zielt sie auf deren Kritik ab. Bei kritischer Intertextualität hingegen wird zumindest eines der beiden textuellen Konstrukte einer skeptischen Hinterfragung unterzogen' (Müller-Zettelmann 2000:221).

Dat laatste laat volgens Müller-Zettelmann een verdere onderverdeling van de kritische intertekstuele referentie toe. De integratie van vreemde teksten kan hoofdzakelijk dienen tot kritiek van de eigen tekst; ze kan die tekst echter ook onbeschadigd laten en voor een kritiek op de pretekst zorgen. Een gecombineerde volgtekst- en pretekstkritiek met vloeiende overgangen is mogelijk, poneert Müller-Zettelmann, en de differentiëring tussen *enounced- en enunciation*-gerichte intertekstualiteit is volgens haar meer als een hiërarchische relatie dan als een kwestie van wederzijdse uitsluiting te beschouwen. Er treedt immers meestal een combinatie op van inhoudelijke en formele betrekkingen.

Müller-Zettelmann noemt de parodie pretekstkritisch intertekstueel, waardoor ze de term vernauwt. De pastiche is anders, zo beweert ze, want veel meer dan de pretekst bekritiseert die het nieuwe gedicht. In de recente Duitstalige lyriek ziet Müller-Zettelmann geen dichter die de montagetechniek consequenter gebruikt heeft dan Paul Celan. Ook in zijn werk is volgens haar rekening te houden met gradaties in de intertekstuele gemarkeerdheid. Sommige referenties zijn makkelijker thuis te brengen dan andere, wat niet zonder gevolgen blijft:

> [B]ereits das Vorliegen des ersten deutlich markierten intertextuellen Elements rückt den gesamten Text in die Sphäre der Selbstbezüglichkeit, denn entschlüsselt der Leser einen der [...] Verweise, ist seine Aufmerksamkeit verstärkt und gezielt auf Allusionen gerichtet. Von diesem Zeitpunkt an hinterfragt der Rezipient auch die weniger deutlich markierten Phrasen auf Intertextualität und gleitet so immer mehr aus dem Zustand emotionaler bzw. imaginativer Involviertheit in die rationale Distanz (Müller-Zettelmann 2000:225).

Het effect van een *enounced*-niveau dat uit verschillende allusies samengesteld is, is volgens Müller-Zettelmann steeds de devaluering van de inhoudelijke zelfstandigheid en originaliteit. De tekst verschijnt als het product van een verzameling fictionele bouwstenen. De levensbeschouwlijke referentie en relevantie van het werk komt op de achtergrond en wordt vervangen door een beklemmend gevoel van panfictionaliteit, door de indruk van een hermetisch afgesloten sfeer van op elkaar betrokken fictionele constructen.[40]

De tweede vorm van impliciete metalyriek, de metalyriek die bestaat uit een opvallend *enunciation*-niveau, kent eveneens verschillende technieken: Müller-Zettelmann bespreekt de 'kombinierte Ikonizität', de 'verselbständigte Materialität und andere Formspiele', en de 'Fremddetermination der *enunciation*' (Müller-Zettelmann 2000:226).

Wat de gecombineerde iconiciteit aangaat: door het verborgen-zijn van de impliciete iconische structuren is hun metalyrische gehalte alleen te bevestigen door een vergelijking van de vertekstingswijze van een gedicht met de expliciete metalyrische uitspraken die op het niveau van het *enounced* gedaan worden, zo poneert Müller-Zettelmann.[41]

De techniek van impliciete metalyriek die Müller-Zettelmann de zelfstandig geworden materialiteit noemt, is een extreme vorm van de neiging van de lyriek de asemantische elementen op de voorgrond te laten treden - de zogenaamde 'Tendenz zu erhöhter manifester Artifizialität' (Müller-Zettelmann 2000:228). Het woord verliest zijn dienende, referentiële functie en verschijnt als een zelfstandig onderzoeksobject. De asemantische werking van de zelfstandig geworden materialiteit moet men zich volgens Müller-Zettelmann als een scala voorstellen, waarvan het ene uiterste ingenomen wordt door gedichten die, ondanks de beklemtoning van de tekenmaterie, nog tot een rudimentaire heteroreferentie voeren, terwijl aan het andere uiterste zinledige, uit lettergrepen of enkele woorden opgetrokken ruimtelijke en akoestische structuren staan.

Het verschil tussen de zelfstandig geworden materialiteit en het vormspel is duidelijk, meent Müller-Zettelmann: 'Dieses mit der Physis des Zeichens operierende Verfahren widmet sich den visuellen und akustischen Qualitäten der Sprache, während die übergeordnete Technik des "Formspiels" auch morphologische, semantische und syntaktische Strukturen erfasst und diese zu selbstbezüglichen und selbstgenügsamen Konstellationen formt' (Müller-Zettelmann 2000:228). De voorbeelden van zelfstandig geworden materialiteit met hun verabsolutering van ruimtelijke en auditieve aspecten vormen dus slechts een bijzonder opvallende subgroep van het impliciet metalyrische vormspel. Men zou kunnen zeggen dat hier alweer een soort van slordigheid in de theorie is geslopen. Müller-Zettelmann is echter zeer tevreden met de ruimheid van de term vormspel: 'Die inhaltliche Offenheit

dieses Terminus erscheint von Vorteil, da das weitgehend areferentielle, formorientierte Gedicht eine Unzahl verschiedener Vertextungsstrategien anwenden kann, um die verwendeten Zeichen ihres Bezeichnungsauftrages zu entledigen' (Müller-Zettelmann 2000:231). De seriële lyriek ('Eine begrenzte Menge von zur Verfügung gestellten Wörtern, die am Anfang des Texts plaziert werden, dienen den folgenden Strophen als Quelle des nach bestimmten Regeln in seiner Postion variierten Materials') is slechts één techniek uit het gamma (Müller-Zettelmann 2000:233).[42]

Ten slotte bespreekt Müller-Zettelmann de 'Fremddetermination der *enunciation*', een ruim begrip (Müller-Zettelmann 2000:235). Het komt erop neer dat de bron van de verteksting een vreemde tekst of een niet-tekstueel ordeningsprincipe is. Bepalend voor de metalyrische werking van een 'Fremddetermination' die de *enunciation* aangaat, is de herkenbaarheid van het overgenomen schema (Müller-Zettelmann 2000:235). Dat schema kan het telwoordensysteem zijn, of het alfabet. Müller-Zettelmann bespreekt ook het gedicht 'Call me Ishmael' van Jackson MacLow, dat geheel is opgebouwd uit woorden die van de eerste bladzijde van *Moby Dick* geplukt zijn.[43] Het is een voorbeeld van de overname van tekstextern literair materiaal als compositieprincipe. Müller-Zettelmann poneert: 'By placing the poem under another text's supremacy, both subjects potentially involved in the make-up of a literary text - the author and the intra-textual character or *persona* - can thus be shown to be mere functions of discourse' (Müller-Zettelmann 2003:236). Dat is slechts een mogelijke interpretatie van het gedicht.

De expliciete metalyriek heeft Müller-Zettelmann ingedeeld in drie categorieën: tekstuele presentatievormen, contextueel bepaalde vormen en inhoudelijk bepaalde vormen (Müller-Zettelmann 2000:238). Bij het bespreken van de impliciete metalyriek ging ze anders te werk en belichtte ze vooral de metalyrische technieken.

Müller-Zettelmann heeft onderzocht in welke mate de ternaire vormentypologie, die ze aan de hand van de expliciete modus ontwikkelde, toe te passen is op impliciet metalyrische teksten. Ze stelt dat de driedeling hiërarchisch ondergeschikt is aan de dichotomie 'Entwertung der Ebene des *enounced*' - 'Auffälligkeit der Ebene der *enunciation*', en dat ze een instrument kan zijn voor de precieze bepaling van een impliciet metalyrische tekst (Müller-Zettelmann 2000:238). Niet alle subcategorieën van de expliciete modus zijn volgens haar bruikbaar voor de impliciete, maar wel de meeste.

Müller-Zettelmann relativeert haar systeem tot op zekere hoogte wanneer ze schrijft: 'Zu beachten ist [...], dass die metalyrischen Unterformen hier zwar dominant als analytische

"Reinformen", also in Absehung ihrer Kombiniertheit besprochen werden, dass aber bei der Interpretation eines konkreten Texts grundsätzlich immer die Partizipation eines metalyrischen Elements an mehreren Formen zu erwarten ist' (Müller-Zettelmann 2000:185). Het gaat verder dan dat: Müller-Zettelmanns zo cruciale categorieën zijn in wezen niet mooi van elkaar af te bakenen. Wat zij tekst noemt, is ook context, en omgekeerd. De grens tussen impliciet en verborgen is niet altijd te trekken. Hetzelfde geldt voor de lijn tussen *enunciation* en *fictio*. Müller-Zettelmann heeft een poging gedaan om duidelijkheid te scheppen. Zij heeft getracht een stevig huis te bouwen met vele kamers, waarin het hele arsenaal aan metapoëtische technieken ondergebracht zou kunnen worden. Het zal inmiddels duidelijk zijn dat Müller-Zettelmanns inkaartbrenging van lyriek en metalyriek overgestructureerd is.[44] Het huis is dan ook een kleine doolhof geworden. De fundamenten (niet alleen vele van haar vooronderstellingen over de metalyriek, ook vele van haar presupposities over de lyriek) zijn wankel.[45] Toch is de studie van Müller-Zettelmann interessant, omdat zij een idee geeft van de rijkdom van de metalyriek. Ten slotte zijn vele dualiteiten die zij besproken heeft bruikbaar als een extra instrument in de analyse van metapoëtische teksten.

Eindnoten:

1 Hildebrand stelt in dat verband dat de wetenschappers die een democratische invulling van de term voorstaan er niet in geslaagd zijn alle problemen op te lossen: '"Poetics as the dominant theme: this is the first and most significant criterion for the identification of a self-reflexive poem", resümiert Alfred Weber die Diskussion über diesen Gedichttyp. Doch so einfach dies klingt, so problematisch erweist sich im konkreten Einzelfall oft die Frage, in welchem Masse dichtungstheoretische Aspekte berührt werden müssen, um ein Gedicht insgesamt als poetologisch klassifizieren zu können. Wann genau wird das Thema dominant?' (Weber 1997:10 in Hildebrand 2003:4).

2 Jonathan Mayhew, bijvoorbeeld, schrijft: 'My primary interest is *poetics*, which I define as the idea of language that is explicitly or implicitly articulated in the poet's work' (Mayhew 1994:11).

3 Pas als tweede punt schrijft Hendrik van Gorp: 'Sinds het einde van de achttiende eeuw geldt de term poëtiek [...] ook als een equivalent van literatuurtheorie. In afgeleide betekenis spreekt men van de poëtica (d.w.z. literatuuropvattingen) van individuele auteurs' (Van Gorp 2007:360).

4 De receptie is een belangrijk element uit het communicatieve schema waarop Jakobson zijn theorie over de functies van taal baseerde (Jakobson 1960:100), het communicatieve schema dat het fundament is van het systeem dat ik in hoofdstuk 5 voorstel.

5 Wat een mogelijkheid is voor Eva Müller-Zettelmann - de vermenging van expliciete en impliciete metapoëzie, waarover straks meer - is dus een *must* voor Frank (Müller-Zettelmann 2000:175 en Frank 1977:145).

6 Een van Franks duidelijkste volgelingen is Walter Hinck, voor wie het geslaagde poëtologische gedicht door zijn vorm een deel van zijn programma waarmaakt (Hinck 1989:310). In de poëtische theorie is poëtische praxis per definitie inbegrepen, stelt hij. Sabine Obermaier heeft gelijk wanneer ze schrijft dat Weber zich afvraagt waardoor een gedicht een poëtologisch gedicht wordt, terwijl Frank en Hinck eerder geïnteresseerd zijn in wat een poëtologisch gedicht tot een gedicht maakt (Obermaier 1995:14). Kunibert Schäfer beschouwt het feit dat de vorm de abstracte idee kan ondersteunen een van de belangrijkste voordelen van de poëzie (Schäfer 1996:136).

7 Hildebrand verwoordt het zo: ‘Wie jedes literarische Kunstwerk operiert das poetologische Gedicht auf einer doppelten Aussageebene, weil es im Unterschied zum diskursiven Gebrauchstext auch formsemantische Züge hat: Seine sprachliche, metrische, rhythmische und strophische Gestaltung erhält - jenseits des sprachlichen Denotats - eine bedeutungstragende Funktion. Es spricht nicht nur *über* einen dichtungstheoretischen Gegenstand, es repräsentiert oder problematisiert ihn zugleich durch seine ästhetische Gestalt. Hierin liegt ein besonderer Reiz der poetologischen Lyrik, die man in Anlehnung an die Sprechakttheorie auch als eine performative Gattung bezeichnen könnte. [...] Benennen und Vollzug des Benannten fallen im performativen Sprechakt zusammen. ähnlich verhält es sich mit dem poetologischen Gedicht. Es konstruiert den Gegenstand in der künstlerischen Darbietung, löst das Gesagte also immer schon affirmativ ein oder subvertiert es selbstkritisch im performativen Widerspruch. Das Verhältnis zwischen einer theoretischen Aussage und ihrer formalen Gestaltung muss im poetologischen Gedicht ja nicht immer das einer spiegelenden oder exemplifizierenden Abbildung sein’ (Hildebrand 2003:4-5).

8 Een paar voorbeelden zijn: http://poeticalalchemist.wordpress.com/category/introspective-poetry, http://forums.narutofan.com/showthread.php?t=323531 (voor ‘narcissistic poetry’) en http://drusdungeon.wordpress.com/2009/04/27/i-writhe (voor ‘introverted’).

9 Balakian gaat er te ver in, bijvoorbeeld wanneer ze schrijft: ‘[Ginsbergs] universally anthologized poem, “Supermarket”, is, in my opinion, not a self-reflexive poem. The personality of Ginsberg dominates it as does the particular twentieth-century institution of the supermarket, which may make it generally comprehensible to twentieth-century readers, but archaic in time to come’ (Balakian 1997:296). De supermarkt zal hoogstwaarschijnlijk nog lange tijd bestaan, maar dat is het punt niet. Het punt is: dat een gedicht voor een groot stuk vasthangt aan (de leefwereld van) de auteur hoeft niet te betekenen dat dat gedicht niet kan overleven. Shakespeare wordt nog steeds alom gerespecteerd en zijn werk bevat vele elementen die uit de tijd zijn geraakt. Wat het metapoëtische gehalte van Ginsbergs gedicht betreft: alleen al het feit dat Walt Whitman erin aangesproken wordt, maakt ‘Supermarket’ metapoëtisch voor mij.

10 Aan de hand van Alfred de Vigny en zijn ‘La Bouteille à la mer’ legt Balakian uit hoe de poëtische communicatie er vroeger uit zag (Balakian 1997:290). In die tekst drukt de auteursfiguur, de zender de hoop uit dat zijn gedicht voor toekomstige lezers, ontvangers als een bericht in een fles zal zijn. Door een *message in a bottle* in zee te werpen, probeerden zeemannen in nood mensen te bereiken die hen zouden kunnen redden. In zo'n situatie is er onzekerheid wat de bestemming betreft, maar aan de duidelijkheid van de boodschap wordt niet getwijfeld. De boodschap die de lezer zal ontvangen, zal de boodschap zijn die de dichter in gedachten had. Het zelfbewuste gedicht is anders, stelt Balakian: ‘It expects uncertainty not of destination but of meaning. The self-reflexive poem - when successful - challenges in fact the meaning of meaning’ (Balakian 1997:290).

11 Müller-Zettelmann is niet mals voor Jäger: ‘Die erste Kategorie beschreibt in inhaltlich einengender Weise die Technik explizit thematisierender Metalyrik, die zweite vermengt Paratext und Haupttext und nennt eine Form der I ntertextualität als vorrangiges Mittel für die Betonung der Wortmaterialität, die dritte ist ambig bzw. stark unterdefiniert und erscheint daher schwer nachvollziehbar. Was diese bereits äusserst problematischen Begriffsdistinktionen vollends dekonstruiert, ist die Aussage, es sei unmöglich, zwischen diesen Typen der lyrischen Metareflexivitdt zu unterscheiden’ (Müller-Zettelmann 2000:167). Er is inderdaad veel aan te merken op Jägers systeem. Stilistisch zelfbewustzijn doet hij bijvoorbeeld af als het gevolg van het feit dat de dichter zijn plaats in de maatschappij kent, en dat is reductionistisch. Verder ontbreekt het zijn categorieën aan scherpte en lijkt de term ‘self-referentiality’ een gemakkelijkheidsoplossing in dat verband. De andere (positieve) kant van de medaille is dat Jäger duidelijk maakt dat er verschillende vormen van poëtisch zelfbewustzijn zijn en dat ze vaak gecombineerd voorkomen.

12 Waugh vervolgt met: ‘As I have argued, metafiction is not so much a sub-genre of the novel as a tendency *within* the novel which operates through exaggeration of the tensions and oppositions inherent in all novels: of frame and frame-break, of technique and counter-technique, of construction and deconstruction of illusion. Metafiction thus expresses overtly what William H. Gass has argued is the dilemma of all art: “In every art two contradictory impulses are in a state of Manichean war: the impulse to communicate and so to treat the medium of communication as a means and the impulse to make an artefact out of the materials and so to treat the medium as an end.” (Gass 1970) The expression of this tension is present in much contemporary writing but it is the *dominant* function in the texts defined here as metafictional’

(Waugh 1984:14-15). Uiteraard kan dit alles niet zomaar overgeheveld worden naar het domein van de poëzie. De illusiewerking in poëzie is geheel anders dan in proza. In dit proefschrift wordt de metapoëzie dan ook eerder als een subgenre dan als een functie gezien.

13 Waugh beschrijft een spectrum: 'There are those novels at one end of the spectrum which take fictionality as a theme to be explored (and in this sense would include the "self-begetting novel") [...]. At the centre of the spectrum are those texts that manifest the symptoms of formal and ontological insecurity but allow their deconstructions to be finally recontextualized or "naturalized" and given a total interpretation (which constitute, therefore, a "new realism") [...] Finally, at the furthest extreme (which would include "fabulation") can be placed those fictions that, in rejecting realism more thoroughly, posit the world as a fabrication of competing semiotic systems which never correspond to material conditions'(Waugh 1984:18-19).

14 De term metapoëzie is ook niet zo wijdverbreid als de term metafictie. Het is verbazend dat de eerste niet terug te vinden is in de recentste uitgave van het *Lexicon van literaire termen* uit 2007. Zeker sinds het poëticanummer van *Yang* uit 1989-1990, sinds het kleine lexicon van literaire termen dat Dirk van Bastelaere leverde in zijn bijdrage 'Rifbouw (een klein ABC)', lijkt het begrip metapoëzie niet onbelangrijk (Van Bastelaere 1990:59).

15 homepage.mac.com/bmilligan/classics/omni/Writing/litglossary.pdf

16 Frank heeft de 'Verspoetik' gedefinieerd (Frank 1977:146). Een 'Verspoetik' vertoont volgens hem vijf of zes van de volgende zeven kenmerken. Ten eerste formuleert ze duidelijk en discursief essentiële definities van 'Dichtung', haar genres, kenmerken en functies en stelt ze principes en algemene regels op, of herhaalt ze die. Ten tweede geeft ze speciale aanwijzingen en raad aan de auteur of criticus. Ze laat hem weten wat hij te doen en te laten heeft. Het derde kenmerk van de 'Verspoetik' is de be- of veroordeling van dichters of critici uit het verleden of heden, vaak gebracht met satirische scherpte en retorische glans. Verder: 'Das vierte Merkmal ist eines, das auch im Hinblick auf nicht-didaktische Gedichte über Dichtung eine besondere Bedeutung besitzt. Hierunter fällt sowohl die Illustration von Anweisungen, Empfelungen und Grundsätzen durch exemplarische Exkurse als auch die besonders eindrucksvolle Möglichkeit, Regeln im selben sprachlichen Duktus bei ihrer Formulierung gleich mit zu exemplifizieren' (Frank 1977:148). Frank heeft het over mimetische momenten in de 'Verspoetik', en ziet hier haar vijfde en belangrijkste kenmerk verschijnen. Deze mimetische passages zijn slechts illustraties, die van discursief geformuleerde grondstellingen vertrekken of daarheen voeren. Hij stelt: 'Strukturprinzip der Verspoetik ist der Zusammenhang dieser grundsdtzlichen Aussagen, Anweisungen und Regeln, die sich entweder zu einem fortlaufenden Argumentationsgang oder gar einem nahezu lückenlosen System poetologischer Gedanken zusammenordnen - wie weit hergeholt seine Elemente im einzelnen auch sein mögen' (Frank 1977:149). Als zesde kenmerk vermeldt Frank de retoriek van de 'Verspoetik'. Vaak wordt een beschaafde omgangstoon gehanteerd, wordt het betoog gehouden in een brief- of conversatiestijl. Dat brengt hem bij het laatste kenmerk: alle beelden, verstechnieken, woordspelingen en dergelijke hebben een retorische, ornamentele functie en staan *in dienst van* de 'Vermittlung und Erlduterung poetologischer Positionen' (Frank 1977:150). Vóór 1800 werd een didactisch stuk nog beschouwd als kunst, schrijft Frank, maar na 1800, na de storm van de romantiek, was dat veel minder het geval. Frank poneert: 'Die Nachfolge der Verspoetik in der Prestigeposition der Dicht*kunst* traten die [...] mimetischen Gedichte über Dichtung an' (Frank 1977:156).

17 Later vertaald als 'Metapoetry Manifesto: A discursive bet for the literary Metacreation in America and the world' en samen met andere teksten over de metapoëzie gepubliceerd in Piña, Jorge - (2003) *Ars Metaonírica*. Dominican Republic, MetaStudio Press.

18 De beweging omvat de MIM (Movimiento Internacional Metapoesía) en CIEM (Círculo Internacional de Estudios Metapoéticos). Vele leden waren aanwezig op het *Second World Metapoetry Congress*, dat Piña van 13 tot en met 17 oktober 2004 in New York organiseerde.

19 In zijn stuk 'The Nobel Prize for Meta-Poetry' - de titel verraadt al hoe ver de ambities van Piña & Co reiken - schrijft Orlando Alcántara Fernandez: 'A single letter distinguishes us from those ones who always were conscious of the metapoetic activities in one way or another like the Spaniard Guillermo Carnero, the Mexican Octavio Paz, the Argentinean Jorge Luis Borges and a long list of other distinguished writers who in a solitary manner accomplished the metapoetic writing. And when emphasizing the solitary of their metapoetic activity, at the same time I emphasize the solidary in our metapoetic activity like the real validity in the simple letter that distinguishes us from all of them. Between the solitary and the solidary, we dwell, because Doctor Jorge Piña kwew to extend the metapoetic vision of the Manifiesto of Metapoetry of October 13th, 1990, to include us all in his creative scheme that not only affects the creative

activity as a way to exert Art and Culture, but, in addition, it influences with dazzling precision in the scopes of Science, Business and Technology although until the moment this dimensions [sic, A.D.C.] of Metapoetry is not unfolded with total consciense [sic, A.D.C]. And Jorge Piña in truth deserves to receive the Nobel Prize in Literature with the most influential metapoets in the future at the time of his concession, not simply because he was its founder, but, however, because of being his [sic, A.D.C.] most fervent advocator in front of the Metapoetry International Movement' (Alcántara Fernandez 2004:4-5).

20 Op de vraag 'Se pueden considerar algunas de las poesías de [...] Whitman y [...] Poe como Metapoesía?' antwoordt Piña kordaat: 'No, los Metapoetas son una hechura del nuevo Milenio, un producto nuevo de "la generación de les sueños" desde los 90s, que tiena una fecha de fundación: 13 de Octubre de 1990; una ciudad de aparición: Santo Domingo; un país de origen: República Dominicana; y un fundador: Dr. Jorge Piña' (Piña 2003:116).

21 Ook Ernst Hessenberger stelt dat de metapoëzie zo oud is als de poëzie zelf en geeft er, zoals vele onderzoekers, een historisch overzicht van vanuit zijn perspectief (Hessenberger 1986:11).

22 Het is ook mogelijk dat Baker de term 'metapoetic' gebruikt zoals Andrew P. Debicki dat doet - daarover dadelijk meer (Baker 1997:5 en Debicki 1983:298). Wat het begrip hier precies betekent, blijft eigenlijk een raadsel. Dit illustreert dat vele onderzoekers een eigen betekenis hebben gegeven aan begrippen zonder ze duidelijk te definiëren, wat tot terminologische verwarring heeft geleid.

23 Wie de theorie van Debicki met die van Müller-Zettelmann vergelijkt, merkt dat hij alleen - wat Müller-Zettelmann noemt - de expliciete primaire metalyriek als metapoëzie wil erkennen (Debicki 1983:298 en Müller-Zettelmann 2000:208). Hij staart zich blind op een facet van de brede waaier die de metapoëzie is.

24 Debicki bespreekt 'Reaparición de lo heroico' van José Angel Valente, een voorbeeld van intertekstualiteit (Debicki 1983:299). De tekst biedt een beeld van Odysseus' terugkeer naar Ithaca, dat deels geïnspireerd is op de boeken 17-18 en 21-22 van de *Odyssee*. Debicki poneert: '"Reaparición de lo heroico" makes us step outside its self-contained world; its meaning depends on a confluence of its own text and that of the *Odyssey* as recalled by the reader, and the texts of the two weave together to produce the total meaning achieved. It also makes us consider the whole issue of relationships between texts and, indirectly, the process of literary creation. All this might tempt us to call it metapoetic' (Debicki 1983:299). Maar aan die verleiding kunnen we beter weerstaan, meent hij. Immers, 'the poem does not comment, within itself, on itself or on its process. It does not *obligate us* to consider the process of its production - whether we do or do not, the meaning produced remains the same. [...] Nor does the poem break the explicit line of demarcation between itself and the *Odyssey*, between what is written in its text and what lies outside of it. Our *experience* does blur together the *Odyssey* and the modern poem; but what is written in the Valente text remains seperate from what is written in the *Odyssey* on the one hand, and also seperate from any self-reflective commentary on Valente's poem on the other. It never breaks what may be one of the most evident conventions of literature: that what is inside a text is a fictional world, seperate from any critical comment on it' (Debicki 1983:299).

Het doorbreken van die grens is essentieel voor Debicki, ook in andere dan intertekstuele werken. Zo mag van hem niet ieder gedicht waarin het poëtische creatieproces expliciet becommentarieerd wordt als metapoëtisch worden beschouwd. Menig gedicht zou de lezer in de luren kunnen leggen: 'While it refers to poetic creation, it is not really *self*-referential. It belongs not to metapoetry, but to the much larger *corpus* of poems about the poetic process. [...] It *is* important to view all these works as part of a larger movement away from a purely logocentric view of literary works. But we will do well, I think, to reserve the term "metapoetic" for texts which *explicitly* destroy the line of demarcation between text as construct and text as commentary upon that construct' (Debicki 1983:300-301).

25 Ook de termen 'expliciet' en 'impliciet' zijn in de wetenschappelijke literatuur op verschillende manieren gebruikt. Verschillende onderzoekers begrijpen 'expliciet' als zonder omwegen, open en bloot en 'impliciet' als indirecter. Ingmarie Warnke, bijvoorbeeld, ziet een spectrum dat reikt van teksten die expliciet over zichzelf gaan tot teksten waarbij het meta-niveau impliciet en slechts een van de mogelijke interpretaties is (Warnke 2003:4). Anderen hebben het onderscheid expliciet-impliciet verbonden met de dualiteit inhoud-vorm. Die verbinding wordt ook gemaakt in dit proefschrift.

26 Hessenberger ziet vele mogelijkheden: 'Der poetische Text hat somit für uns nicht als solcher schon auf Grund seiner künstlerischen überformung metasprachlichen Charakter. Er wird jedoch

für uns dann autoreflexiv metasprachlich, wenn in ihm unterschiedliche, nicht zur Deckung zu bringende Kodes nebeneinander stehen und aufeinanderprallen; denn in di esem Fall relativiert ein Teil des Textes den anderen, beschränkt dessen Gültigkeit, desavouiert ihn; der Text sagt also so etwas über seine Sprache und das in ihr Gesagte aus. Ein Text gewinnt zudem auch dann autoreflexiv metasprachlichen Charakter, wenn in ein und derselben Aussage unterschiedlicher und unvereinbarer Sinn übereinander geschichtet ist, wenn verschiedene Intentionen erkennbar werden, weil sich mehrere Sprachinstanzen in der einen Aussage zu Wort melden: so etwa wenn sich der implizite Autor von seinem Sprecher J. Alfred Prufrock ironisch distanziert. Auch sind dem Text jeweils autoreflexiv metasprachliche Aussagen mitgegeben, weil die Aussage auf der einen Ebene durch die auf der anderen Ebene verdndert und zurückgenommen wird' (Hessenberger 1986:10-11).

27 De term 'Dichtergedicht' is iets ouder dan het begrip 'poetologische Lyrik', maar is niet zo wijdverbreid geraakt. In 1966 verscheen 'Das Dichtergedicht im 19. Jahrhundert. Topos und Ideologie', een artikel van Heinz Schlaffer. Hij definieert het begrip 'Dichtergedichten' als 'Gedichten, die über den Poeten im allgemeinen, über andere Dichter oder über die eigene Dichterexistenz reflektieren' (Schlaffer 1966:297). Müller-Zettelmann heeft het dichtergedicht een plaats gegeven in haar systeem (Müller-Zettelmann 2000:192). De authenticiteitsfictie die de lyriek eigen is, kent volgens haar twee mogelijkheden: 'Entweder wird die autobiographische Motiviertheit des "Sprechakts" vorgegeben, ohne den Status des Diskurses als Kreation eines Autors zu betonen, oder es wird das Dichtersein des Sprechers hervorgehoben und auf diese Weise auch die *fictio*-Fiktional ität des Texts indirekt oder direkt thematisiert' (Müller-Zettelmann 2000:192). Is dat laatste aan de orde, dan is er sprake van een dichtergedicht, stelt Müller-Zettelmann.

28 Een term als 'Metadichtung' zou dan weer iets te ruim zijn, aangezien 'Dichtung' onder andere vertaald wordt als: '0.1. Dichtwerk □ (literair) werk 0.2. literatuur □ dichtkunst' (Van Dale 1983:317).

29 Het onderscheid tussen *enounced* en *enunciation* is erg belangrijk in dit systeem. Müller-Zettelmann verklaart: 'Unter der Ebene des *enounced* ("Inhaltsebene") ist die Abstraktion des basalen Oberfldcheninhalts eines Gedichts zu verstehen' (Müller-Zettelmann 2000:66). En: 'Unter dem Begriff der *enunciation* ("Vertextungsebene") werden alle Techniken subsumiert, die der Modellierung, Reliefbildung und Sinngebung des *enounced* dienen. Dazu gehört neben den auf den verschiedenen linguistischen Ebenen des Texts angesiedelten Mitteln auch - im Falle eines vermittelten Gedichts - die Vermittlungsebene samt dem versprachlichenden Ich, seinen fakultativen Adressaten und etwaigen Informationen über die temporalen und lokalen Determinanten der vermittelnden Kommunikation. Weitere systematisierbare Charakteristika auf der Ebene der *enunciation* sind unter anderem Diskursformen und einfärbende Schreibweisen, Medialität und Ichhaltigkeit, Objekt- vs. Subjektzentriertheit, Zeitmanagement und illokutive Ausrichtung des lyrischen Diskurses. Unter "Vertextungsebene" ist demnach die gesamte Ebene der *enunciation*, unter "Vermittlungsebene" die Ebene der fiktiven versprachlichenden Instanz im Spezialfall eines vermittelten Gedicht zu verstehen. Die Vermittlungsebene ist somit ein Teilaspekt der Vertextungsebene' (Müller-Zettelmann 2000:68).

30 'Just when his fancy points your sprightly eyes, / Or sees the blush of soft Parthenia rise, / Gay pats my shoulder, and you vanish quite; / Streets, chairs, and coxcombs rush upon my sight; / Vexed to be still in town, I knit my brow, / Look sour, and hum a tune - as you may now.' (Pope in Ferguson 1996:565 in Müller-Zettelmann 2000:171)

31 In sommige gedichten is het meta-element inderdaad belangrijker dan in andere. Dat sommige verwijzingen naar de wereld van de literatuur 'verbannen' zouden worden uit 'het rijk van de metapoëzie', is echter absurd. Natuurlijk is de referentie aan John Gay slechts een metapoëtisch speldenprikje, maar het is een metapoëtisch speldenprikje. Het is een verwijzing naar een auteur. De lezer zou, doordat de naam van de schrijver vermeld wordt, even kunnen denken aan de fictionaliteit van het werk dat hij aan het lezen is, om bij het criterium van Müller-Zettelmann te blijven. Als de lezer, in plaats van aan die fictionaliteit, aan het professionele leven van John Gay, aan zijn werk of aan het professionele leven en werk van een van zijn tijdgenoten denkt, kleurt dat het gedicht eveneens (licht) metapoëtisch. Het neuriën van een deuntje is overigens ook een metapoëtisch element.

32 Müller-Zettelmann hecht veel belang aan het onderscheid tussen metalyriek en niet-metalyriek: 'Um eine praktikable, zu brauchbaren Ergebnisse führende Kategorie darzustellen, muss Metalyrik als oppositionaler Pol zu heteroreferentiellem Dichten betrachtet werden, von deren

Vorhandensein sinnvollerweise nur dann gesprochen werden kann, wenn ein innerfiktionales Indiz (oder ein ausserliterarischer Hinweis des Autors) vorliegt' (Müller-Zettelmann 2000:164).

33 Müller-Zettelmann omschrijft de term: 'Der Begriff des auf ein Vorhandensein ästhetischer Selbstreflexion deutenden "Kontexts" umfasst in erster Linie binnenfiktionale Elemente, kann sich aber auch auf "paratextuelle" Einheiten (Titel, Motti, Widmungen etc.) erstrecken. In Zweifelsfällen können selbst diskursive äusserungen der Autoren zum eigenen Oeuvre miteinbezogen werden. Es wäre unrichti g, verschweigen zu wollen, dass besonders im Bereich der impliziten Metalyrik mit solchen Zweifelsfällen zu rechnen ist' (Müller-Zettelmann 2000:179).

34 Het gaat hier voornamelijk om de relatie tussen frequentie en lengte, alsook om de discoursvorm in het gedicht en om de plaats die de metalyrische elementen innemen, want die hebben volgens Müller-Zettelmann alle een bepaald effect op de lezer (Müller-Zettel mann 2000:197).

35 Dit sluit aan bij wat op de site 'Literary Terms and Definitions' als definitie van 'metapoetry' gegeven wordt: 'Poetry about poetry, especially self-conscious poems that pun on objects or items associated with writing or creating poetry. Among the Romantic and Enlightment poets, we find puns on *leaves* (referring on one hand to the leaves of plants, and on another to the leaves or pages of a book of poetry), *feet* (referring on one hand to the body part, and on another to the metrical feet of a poem), and so on.'
(http://guweb2.gonzaga.edu/faculty/wheeler/lit_terms_M.html).

36 Müller-Zettelmann is niet de enige die verbindingen ziet. In 1985 brachten Hans Ulrich Seeber en Günter Ahrends het boek *Englische und amerikanische Naturdichtung im 20. Jahrhundert* uit. In Seebers bijdrage 'Selbstdarstellung von Dichtung in moderner englischer Lyrik und die Tradition der Pastorallyrik' staat te lezen dat natuur- en kunstschoonheid van het begin af nauw met elkaar verbonden waren in de pastorale, die uitgroeide tot een genre waarin veel zelfreflectie voorkwam (Seeber 1985:31). In zijn artikel getiteld '"Not to copy nature": Die Naturlyrik von Marianne Moore und William Carlos Williams im Spiegel von poetologischer Reflexion und romantischer Tradition' poneert Ahrends dat deze dichters tot die Amerikaanse auteurs behoren die in hun natuurgedichten niet alleen een beschrijving van de natuur tot stand willen brengen (Ahrends 1985:303). Karakteristiek voor het werk van beide schrijvers is, zo stelt hij, dat de voorstelling van de natuur gepaard gaat met poëticale reflectie: 'Einerseits dient die Beschreibung der Natur häufig zur Vermittlung poetologischer Axiome, und andererseits bestimmen die dichtungstheoretischen Auffassungen die Präsentation der Natur' (Ahrends 1985:303). Warnke noemt het feit dat de poëtologische thematiek zich meestal met subgenres (zoals de liefdeslyriek, de elegie en het diergedicht) vermengt een van de grootste moeilijkheden in het onderzoek naar zelfbewuste poëzie (Warnke 2003:4).

37 Müller-Zettelmann verklaart: 'Das explizite *fictio*-Metagedicht widmet sich der Gemachtheit und Artifizialität des literarischen Texts bzw. der Kunstfertigkeit des literarischen Produzenten'; 'Thematisiert ein Gedicht hingegen die *fictum*-Fiktionalität des Texts, so legt es nicht nur die Gemachtheit und Künstlichkeit, sondern auch die Erfundenheit bzw. Wahrheit des Geschilderten bloss' (Müller-Zettelmann 2000:204 en Müller-Zettelmann 2000:205).

38 Men kan hier opwerpen dat 'Uninteressantheit' en 'UnverstEndlichkeit' erg subjectieve criteria zijn (Müller-Zettelmann 2000:217). Het gevaar dreigt bovendien dat ieder nonsensicaal of zogenaamd nonsensicaal gedicht als impliciete metapoëzie wordt gelabeld en dat het toekennen van dat etiket een gemakkelijkheidsoplossing wordt. Wanneer een gedicht geïdentificeerd is als een voorbeeld van impliciete metalyriek lijkt er niet verder nagedacht te moeten worden over wat de betekenis zou kunnen zijn. De meeste 'onbegrijpelijke' gedichten die Müller-Zettelmann als voorbeelden van impliciete metalyriek geeft, laten echter wel degelijk een interpretatie toe.
Zo is er 'Sommer' van Ernst Jandl: 'grille / sense / gras / sense / grille // sense / gras / sense / grille / sense // gras / sense / grille / sense / gras' (Jandl 1997:88 in Müller-Zettelmann 2000:218). Dit beschouwt Müller-Zettelmann als een voorbeeld van primaire metalyriek van het impliciete type, als een gedicht dat zijn eigen fictionele status wil blootleggen. De disparate elementen 'grille', 'sense' en 'gras' vallen volgens haar op hun klankmatige, typografische, voorsemantische status terug door de duidelijk niet-heteroreferentieel gedetermineerde volgorde van hun vermelding. De woorden halen hun relevantie uit hun functie als verschuifbare bouwstenen. Niet de referentie is hier interessant, maar wel de rangschikking en het object. De lezer, die niet weet van welk hout pijlen te maken, wordt volgens Müller-Zettelmann gedwongen tot een metalyrische lezing. '[S]ommer' kan de lezer nochtans herinneren aan een vers van Paul Valéry dat straks uitgebreid aan bod komt, een vers uit 'Le Cimetière Marin': 'L'insecte net gratte la

sécheresse...' (Valéry 1930:36). Dat is een voorbeeld van zuivere lyriek dat de lezer uitdaagt, zoals François Porché bewezen heeft (Porché 1926:27). Naast 'hersenschim, spookbeeld' en 'gril, nuk, kuur' betekent 'Grille' 'krekel' (Van Dale 1983:582). Misschien verkeert het geïmpliceerde personage in een roes en doen de zaken die hij opnoemt hem duizelen, wat de herhaling kan verklaren. 'Sense' betekent 'zeis', dus misschien denkt de waarnemer op het hoogtepunt van de zomer (een vaak voorkomend beeld voor de fleur van het leven) al even vooruit (Van Dale 1983:1162).

De zuivere lyriek die, doordat ze de betekenis van betekenis uitdaagt en de aandacht op het formele vestigt, beschouwd kan worden als het prototype van de impliciete metapoëzie, laat zich doorgaans *malgré tout* interpreteren. Immers, hoewel veel beoefenaars van de zuivere lyriek de vloer aanvegen met inhoud en betekenis, zijn inhoud en betekenis taai. Of misschien is het de geboeide lezer, die overal betekenis in ziet/projecteert en volhardt tot hij een interpretatie opgebouwd heeft, die taai is. Iedere interpretatie begint en eindigt met 'misschien'. Maar zo'n 'misschien' lijkt per definitie waardevoller dan uitspraken als 'Begrijp jij nou wat van dit gedicht? Het zal wel een specimen van impliciete metalyriek zijn met als boodschap: "Kijk eens hoe gemaakt ik ben"'. Op die manier worden veel moeilijke gedichten tot een metapoëtisch statement gereduceerd.

39 De naam Kristeva is gevallen. Dit is dan ook het geschikte moment om de voornaamste theoretici van de intertekstualiteit aan het woord te laten, zij het kort. Müller-Zettelmann wil een enger gevat structuralistisch model (Müller-Zettelmann 2000:221). Het structuralisme brengt ons bij Gérard Genette, die in 1982 *Palimpsestes* publiceerde. In dat standaardwerk bespreekt hij de zogenaamde transtekstualiteit, dat wil zeggen alles wat de ene tekst met de andere verbindt (Genette 1982:4). Hij onderscheidt er vijf vormen van.

De eerste die hier belangrijk is, is de intertekstualiteit, met andere woorden de gelijktijdige aanwezigheid van twee teksten. In tekst a is tekst b present, bijvoorbeeld in de vorm van een citaat of plagiaat. De tweede vorm die hier niet onvermeld mag blijven, is Genettes hypertekst. Daarbij gaat het om enting: tekst a is geënt op tekst b. Een bepaald boek of een bepaald genre wordt herschreven, en daardoor wordt literatuur in de tweede macht verkregen. Belangrijk hierbij zijn de termen hypotekst (brontekst) en hypertekst (de tekst die op die brontekst geënt is). Een vorm van hypertekst is de parodie. Genette, die een en ander in kaart probeert te brengen door te kijken naar de functie (dat is de ernst, de eerbied waarmee de hypertekst de hypotekst bejegent) en de structurele relatie (dat wil zeggen de mate van getrouwheid), labelt de parodie als ludiek (dus niet satirisch) en transformerend.

Dat is een reductie. Zoals Hutcheon stelt, staat een parodie niet altijd voor onschuldig entertainment en heeft ze vaak een scherp randje (Hutcheon 1985:3). Hutcheon staat voor een meer pragmatische benadering van het verschijnsel. Voor haar is de communicatieve situatie uiterst belangrijk: de parodie kan alleen werken wanneer ze opgemerkt wordt door de lezer, die de hypotekst dus moet kennen.

In *Narcissistic Narrative* stelt Hutcheon de vraag: 'Is [...] the modern concept of "intertextuality" or textual intersubjectivity so very different from the parodic dialectic that appears to be central to the novel? [...] Indeed, the techniques of the "littérature citationnelle" can be seen as both parodic and generative. Quotations from one text, when inserted in the context of another, are the same and yet new and different, a microcosmic vision of T.S. Eliot's concept of "tradition" in literature' (Hutcheon 1980:24-25). Over de aard en functie van de parodie verklaart ze: 'Parody is, therefore, an exploration of difference and similarity; in metafiction it invites a more literary reading, a recognition of literary codes. But it is wrong to see the end of this process as mockery, ridicule, or mere destruction. Metafiction parodies and imitates as a way to a new form which is just as serious and valid, as a synthesis, as a form it dialectically attempts to surpass' (Hutcheon 1980:25). Dit leunt aan bij de opvattingen van de Russische formalisten over de parodie, zo geeft Hutcheon toe. Volgens hen kwam zij voort uit het besef van de literaire ontoereikendheid van een bepaalde conventie. Hutcheon beklemtoont het constructieve karakter dat de parodie kan hebben: 'Not merely an unmaking of a non-functioning system, it is also a necessary and creative process by which new forms appear to revitalize the tradition and open up new possibilities for the artist. Parodic art both is a deviation from the norm and includes that norm within itself as backgrounded material. Forms and conventions become energizing and freedom-including in the light of parody' (Hutcheon 1980:50).

Het woord traditie is een paar keer gevallen. De gedachte dat parodie niet alleen een kwestie is van spot is cruciaal in het derde deel van dit proefschrift, en dan vooral in de analyse van Hamelinks intertekstuele gedichten. De etymologie van het woord parodie is in dat verband

overigens veelzeggend. ‘Odia’ betekent ‘zang’, ‘para’ ‘tegen’ en ‘naast’, verklaart Hutcheon (Hutcheon 1985:32). Tegenzang, antifrase is een betekenis. Maar het tweede element maakt duidelijk dat de parodie zich evengoed naar de oorspronkelijke tekst kan richten met respect. Hutcheon die de metafoor als een expliciet gegeven ziet, noemt ook de parodie overt (Hutcheon 1980:33). Dat doet ze weliswaar na enige twijfel. Parodistische metafictionele structuren eisen dat de lezer een code leert - een literaire - om de tekst te begrijpen, zo schrijft ze. De parodie is een ernstig en delicaat spel, en het spel is een van de patronen die Hutcheon in de covert modus onderscheidt. Toch heeft zij de parodie bij de overt vormen ondergebracht: ‘[O]ne might advance a paradigm of “parody”: John Fowles structures *The Collector* on a double ironic parody of the fiction of the “angry young men” and of Shakespeare's *The Tempest*. However, *as this structuring principle is also revealed thematically and explicitly (in the names of characters: in* their *realization of the literary parallels, it would seem best to categorize the parodic model as a generally overt form of narcissism, self-conscious as well as self-reflecting* [mijn cursivering, A.D.C.]’ (Hutcheon 1980:33-34). Hierin verschilt H utcheon dus van mening met Müller-Zettelmann, die de intertekstuele poëzie tot de impliciete metapoëzie rekent (Müller-Zettelmann 2000:221).

40 Of het altijd zo'n vaart loopt, is zeer de vraag.

41 Mül ler-Zettelmann beklemtoont het belang van de combinatie van vorm en inhoud: ‘Die Ikonizität subsemantischer Ebenen ist durch deren inhaltliche Beziehung zu gewissen intersubjektiv nachvollziehbaren Qualitäten des heteroreferentiellen Gehalts definiert. Diese protosemantischen Eigenschaften ursprünglich asemantischer Ebenen lassen sich nur über einen *feed-back*-Mechanismus mit dem *enounced* etablieren, wobei die Relation zwischen ikonischer und imitierter Ebene eine Similaritäts-, aber auch eine Kontrastbeziehung sein kann: “In poetry, any conspicuous similarity in sound is evaluated in respect to similarity and/or dissimilarity in meaning” [een citaat uit “Linguistics and Poetics”; Jakobson 1960:372, A.D.C.]. Ldsst sich also durch lexikalische Induktion ein diametraler Gegensatz etwa der phonetischen Ebene zur heteroreferentiellen Aussage ausmachen, so liegt ebenfalls Ikonizität vor, da sich die Antonymie vom semantischen Parallelismus lediglich durch das Vorhandensein eines “negativen Vorzeichens”, d.h. durch eine Inversion der Sinnrelation, unterscheidet. Somit gibt es zwei Arten kombinierter metalyrischer Ikonizität, die sich durch ihre Art des semantischen Bezugs unterscheiden’ (Müller-Zettelmann 2000:227-228).

42 Ook bij de bespreking van het vormspel is de snelheid waarmee Müller-Zettelmann de handdoek in de ring gooit op het interpretatorische vlak opvallend, bijvoorbeeld wanneer het over ‘chanson’ van Ernst Jandl gaat: ‘l'amour / die tür / the chair / der bauch // the chair / die tür / l'amour / der bauch // der bauch / die tür / the chair / l'amour // l'amour / die tür / the chair // le tür / d'amour / der chair / the bauch // le chair / der tür / die bauch / th'amour // le bauch / th'amour / die chair / der tür // l'amour / die tür / the chair // am'lour / tie dür / che thair / ber dauch // tie dair / che lauch / am thür / ber'dour // che dauch / am'thour / ber dür / tie lair // l'amour / die tür / the chair’ (Jandl 1997:10 in Müller-Zettelmann 2000:233-234). Het is mogelijk dat hier gekeken wordt naar een prostituee, tot de waarnemer de deur opent en naar haar toe gaat. Vervolgens raakt hij letterlijk en figuurlijk de kluts kwijt, komt hij tot rust, en tot slot kan hij het minimale decor weer helder bekijken. Dit gedicht dat volgens Müller-Zettelmann gebaseerd is op het ‘Prinzip der Permutation, der Vertauschung der verbalen Elemente’ (Müller-Zettelmann 2000:233) kan dus wel degelijk over iets gaan of - beter - de lezer kan er wat van maken. Uiteraard zijn er nonsensicale gedichten, zoals vele verzen die opgebouwd zijn uit lettrismen. Maar een gedicht nonsens noemen, blijft in dit proefschrift de allerlaatste optie.

43 Müller-Zettelmann lijkt helaas de bronvermelding vergeten te zijn (Müller-Zettelmann 2000:237). Onder het gedicht staat de naam MacLow en het getal 16, maar de dichter is niet terug te vinden in de bibliografie .

44 Müller-Zettelmann is erg beïnvloed door het structuralisme; ze klinkt ook zeer structuralistisch wanneer ze ‘the absence of any efficient overview of the spectrum of metalyric forms that would give access to the deep structure of a poetological text’ betreurt, waardoor ‘our view is frequently confined to surface phenomena: a purely historical type of observation and a concentration on the historical development of poetological metaphor have been the consequences of this’ (Müller-Zettelmann 2003:130). Het is nochtans niet zo dat zij meent in een zandkorrel het universum te kunnen zien. Ze pretendeert niet dat haar theorie algemeengeldig is: ‘Trotz dieses breiten Fundus an herangezogenen Quellen kann selbstverständlich kein Anspruch auf überzeitliche, transkulturelle Gültigkeit erhoben werden’ (Müller-Zettelmann 2000:64). De bronnen waar ze het over heeft, zijn Engelse en Duitse gedichten. Er zijn geen kosmische

pretenties, maar Müller-Zettelmann stelt wel: 'Aufgrund der starken gegenseitigen Beeinflussung und der daraus resultierenden relativ uniformen Entwicklung kann aber davon ausgegangen werden, dass sich dieses Modell teilweise auch auf die Lyrik anderer europäischer bzw. europäischstämmiger Nationalliteraturen übertragen lässt. Dieser Transponierbarkeit zuträglich ist ohne Zweifel die generelle Offenheit des auf dem Wittgensteinschen Konzept der Familienähnlichkeit basierenden Gattungsschemas' (Müller-Zettelmann 2000:64). Door het gebruik van dit open systeem en door het hanteren van een werkingsesthetisch perspectief meent ze de structuralistische werkwijze, die zich volgens haar opdringt bij het definiëren van een genre, te hebben gerelativeerd.

45 Het werkingsesthetische principe, bijvoorbeeld, dat Müller-Zettelmann als een van haar grootste troeven beschouwt, zet haar theorie op losse schroeven. Daar kom ik op terug wanneer ik de figuur van de lezer bespreek.

Hoofdstuk 2: Metapoëzie en de wereld

Een paar decennia geleden geloofden velen dat het meta-element een crisis in en zelfs het einde van de literatuur betekende. Patricia Waugh heeft het eerste hoofdstuk van haar *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* niet voor niets de titel 'What is metafiction and why are they saying such awful things about it?' gegeven (Waugh 1984:1). Zij schrijft: 'There has been paranoia, on the part of both novelists *and* critics for whom the exhaustion and rejection of realism is synonymous with the exhaustion and rejection of the novel itself' (Waugh 1984:7).

In 1979 wil Robert Scholes geloven dat de fictie niet op haar laatste benen loopt, dat zij zich slechts op een keerpunt in haar geschiedenis bevindt (Scholes 1979:212). Hij klinkt bijna opgelucht wanneer hij stelt: 'In my view of the historical process, what we have been calling self-reflection in fiction is essentially a short-term trend which is nearing its end' (Scholes 1979:212). Zijn boek *Fabulation and Metafiction* eindigt met een pleidooi tegen de de metafictionele roman, die door naar zijn navel te staren zijn verantwoordelijkheid niet opneemt, wat niet alleen tot een literaire maar ook tot een maatschappelijke steriliteit leidt.

Belangrijk voor Scholes is de lezer, of het aantal lezers. Die lezers heeft een schrijver nodig, omdat literatuur onder andere communicatie is. De toekomst van de communicatie die we fictie noemen, hangt volgens Scholes af van de reacties van consumenten op producten die auteurs produceren. Bijgevolg moeten we ons afvragen welke de behoeften van de lezers zijn, zo poneert hij, en net dat vergeten vele schrijvers:

> There is a lot of writing going on today which is technically admirable and in accordance with all of the standards for literary excellence that have been established over the past generation. But not many people want to read this fiction. Not many people find this admirable work rewarding enough to justify whatever expenditure of time or energy it takes to read it. This is a crucial aspect of the situation of contemporary fiction, so that when [they] say[...] that self-reflexive fiction can be fun, I would answer that it had *better* be fun. It has to be. When it isn't fun, it is as dead as any kind of writing that has ever appeared - deader, perhaps (Scholes 1979:213).

Scholes gelooft dat fictie twee behoeftes van de lezer kan vervullen, sublimatie en feedback: 'As sublimation, fiction is a way of turning our concerns into satisfying shape, a way of relieving anxiety, of making life bearable. [...] As feedback, fiction is a means toward correcting our behavior in the world. [...] [S]uch fiction gives us material for correcting our perception of things and our actions in the world as a result of our experience with simulated situations' (Scholes 1979:213-214). Sommige teksten komen aan beide behoeften tegemoet, andere aan slechts één. Stilt een verhaal geen van beide hongers, dan is het geen fictie of slechte fictie, meent de criticus.

Scholes schrijft dat de mens de beschaving van de vervreemding weg en naar de integratie toe moet sturen, dat het menselijke leven weer in harmonie met het universum moet worden gebracht. Metaliteratuur kan daar niet bij helpen, integendeel:

> For fiction, self-reflection is a narcissistic way of avoiding this great task. It produces a certain kind of pleasure, no doubt, this masturbatory reveling in self-scrutiny; but it also generates great feelings of guilt - not because what it is doing is bad, but because of what it is avoiding. Readers need imaginative help from writers. If all they get are muffled cries of 'Go 'way, I got my own problems,' they will indeed go away. But this will not lead to the death of the imagination. A certain kind of imaginative self-reflection may indeed be going through a death which is a kind of metamorphosis. But imagination dies as the caterpillar, to be reborn with wings (Scholes 1979:218).

Scholes meent dat wat hij 'fabulation' noemt een rol zal spelen in de onvermijdelijke wedergeboorte van de verbeelding (Scholes 1979:218). Hij verwacht heil van het binnendringen van populaire genres in de gevestigde literatuur.[46] Net als Waugh gelooft

Scholes dat de toekomst van de fictie daardoor verzekerd wordt (Waugh 1984:67 en Scholes 1979:218). Hij besluit vol optimisme:

> It has always been this way. From its beginnings prose fiction has emerged from the despised world of popular culture to challenge established literary forms. The modern novel itself arose in just this way. That the process still continues is in itself a most heartening sign. Fabulation lives (Scholes 1979:218).

Een jaar na dit emotionele betoog grijpt Hutcheon terug naar het begin van de roman om critici als Scholes tegen te spreken:

> Self-informing narrative does not signal a lack of sensitivity or of humanitarian (or human) concern on the part of the novelist. Nor is it a mark of crisis, of the asphyxiation of fiction by an overworked critical intellect, or by an excessive curiosity about writers, or by the novelist's loss of faith in his work, or by cubism, film or any of the other possibilities suggested by its detractors. If self-awareness is a sign of the genre's disintegration, then the novel began its decline at birth (Hutcheon 1980:18).

Zelfbewustzijn is voor Hutcheon doodgewoon een van de kenmerken van de roman.

Volgens Scholes is er behoefte aan populaire genres om de fictie te laten voortbestaan (Scholes 1979:218). Ingmarie Warnke meent echter dat net het meta-element de poëzie kan redden (Warnke 2003:175). Zij stelt vast dat de lyriek in de twintigste eeuw in een levensbedreigende crisis terechtgekomen is. ‘Ist das Lesen von Dichtung in einer schnellebigen Konsumgesellschaft zu schwer und zu mühsam geworden? Ist die metaphysische Aura und der Status des Dichters als Visionär oder Prophet im Zeitalter der Wissenschaft nicht mehr glaubhaft?’, vraagt ze zich af (Warnke 2003:1). Volgens Warnke zoeken de dichters het antwoord op deze vragen zelf onder andere in poëtologische gedichten, die sinds 1945 opvallend in aantal zijn toegenomen. Dat laatste hoeft geen slecht nieuws te zijn, stelt ze: ‘Das vermehrte Auftreten von (meist in pessimistischer Tonart gehaltener) Meta-Lyrik ist deshalb auch nicht unbedingt als Untergangssignal zu werten: Dichter haben ihre Motivation schon immer aus einer defensiven Haltung geschöpft’ (Warnke 2003:175). De titel van Warnkes boek, *‘It enters the dark hole of the head’ Poetologische Lyrik als Wegweiser aus der Gattungskrise*, maakt al duidelijk dat de poëtologische lyriek de poëzie volgens haar uit de impasse kan leiden.

Andreas Jäger lijkt te dingen minder rooskleurig te zien wanneer hij schrijft: ‘It is easy to see [...] that such a modern “defence of poetry” is a project in constant danger of backfiring: if indeed the very existence of poetry in a society is in need of justification [...], the authority of poetry will not be restored by writing, of all subjects, about poetry’ (Jäger 1996:10).

Misschien kan een moderne *defence of poetry* inderdaad alleen een hart onder de riem zijn voor mensen die al overtuigd zijn van het belang van de poëzie.

Hoe het ook zij, als een auteur over zijn metier schrijft, mag er een betrokkenheid verondersteld worden wat de wereld van de literatuur aangaat. Maar ook een betrokkenheid wat de realiteit betreft, is verre van uitgesloten. Waugh veronderstelt die in haar definitie van metafictie wanneer zij het heeft over de mogelijke fictionaliteit van de wereld:

> *Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text (Waugh 1984:2).

Metapoëzie kan, zoals duidelijk zal worden in het derde deel van dit proefschift, een model aanreiken, een manier van leven stipuleren en stimuleren. Ook Oelmann is hiervan overtuigd (Oelmann 1980:428). In de gedichten van Bachmann, Eich en Celan ziet zij een fundamentele spanning tussen de ervaring van de deficiënte, geperverteerde realiteit en de zoektocht naar wezenlijke werkelijkheid. De tegenstelling is, zo schrijft ze, verbonden met die tussen een verstarde, vervallen taal en haar utopische dimensie. De kritiek op de slechte taal impliceert een kritiek op de slechte realiteit, de utopie van een nieuwe taal die van een nieuwe werkelijkheid. Terwijl Scholes reikhalzend uitkijkt naar de dood van de metafictie, het moment waarop de literatuur haar verantwoordelijkheid ten opzichte van de wereld weer zou opnemen, ziet Oelmann die verantwoordelijkheid net opgenomen worden doordat er ín de poëzie over poëzie gepraat wordt (Scholes 1979:212 en Oelmann 1980:428). Zij laat zelfs het woord engagement vallen: ‘Ein wichtiges Charakteristikum der drei Lyriker ist die Verbindung von Artistik und Engagement’ (Oelmann 1980:428). Deze gedichten willen op hun eigen manier iets teweegbrengen, poneert ze:

> Der intendierten Wirkung widerspricht, nur oberflächlich gesehen, die geforderte Selbstgenügsamkeit des künstlerischen Gebildes. Indem das Gedicht nur sich selbst genügen will, sich der allgemeinen Funktionalisierung verweigert, wird ein Freiraum geschaffen, der dem Rezipienten eine Möglichkeit authentischer Erfahrung gewährt, die zum Impuls für Veränderung werden kann. Darüber hinaus liegt vielen poetologischen Gedichten eine direktere Wirkungsabsicht zugrunde: sie wollen Bewusstsein schaffen von den Bedingungen der Dichtung, ihren Aporien und Hoffnungen, wollen durch Sprachkritik die Lügen der Sprache aufdecken und ein falsches Bewusstsein destruieren. Alle drei Autoren erheben in ihren

> programmatischen Reden den Anspruch auf solche Wirkung (Oelmann 1980:428-429).

Metapoëzie is gericht op de ander en is constructief, schrijft Oelmann: 'Auch in der Lyrik Ingeborg Bachmanns, Günter Eichs und Paul Celans spricht noch ein Ich, wird noch ein Du angesprochen, ist der Wirklichkeitsbezug konstitutiv' (Oelmann 1980:443). Kortom, Oelmann verdedigt een van de belangrijkste stellingen in dit proefschrift: de stelling dat het meta-aspect van de poëzie de aandacht voor de wereld, de betrokkenheid niet uitsluit.

Ook Ernst Hessenberger beschouwt het meta-aspect van de literatuur als een mogelijkheid tot engagement, en hij lijkt het gedicht een performatieve, magische kracht toe te schrijven:

> Die sich selbst in Frage stellende autoreflexive Metasprache der frühen Moderne bewegt sich von der affirmativen, referentiellen Funktion weg, da die Krise der Sprache, ihr zweifelhafter Wahrheitsanspruch, bewusst wird. Man sucht dann der Sprache eine andere Funktion, und sie wird dabei zu einer Art von 'Sprechhandlung', die Realität verändern will. Somit soll eine neue Realität durch Sprache geschaffen werden (Hessenberger 1986:25).

Dat Scholes' doemdenken over de band tussen metaliteratuur en wereld onterecht is, mag verder blijken uit het boek van Friedhelm Rudorf uit 1988, *Poetologische Lyrik und politische Dichtung. Theorie und Probleme der modernen politischen Dichtung in den Reflexionen poetologischer Gedichte von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Rudorf verbindt de politieke en poëtologische poëzie met elkaar en geeft die combinatie een lange geschiedenis; de polemiek over het politieke dichterschap zou zelfs ouder zijn dan de Duitse geïnstitutionaliseerde literatuurwetenschap:

> [W]enn man die Diskussion zurückverfolgt, findet man ihren Ursprung [i.e. de oorsprong van de polemiek, A.D.C.] im 18. Jahrhundert, als eine wachsende Anzahl sich aufklärender Gelehrter den Absolutismus und die ständische Gesellschaft einer vermeintlich unpolitischen, d.h. moralischen, und grundsätzlichen Kritik unterzog. Dies war die eigentliche Geburtsstunde einer 'politischen Kritik' in unserem Sinne und der Beginn einer 'neuzeitlichen' Literatur, die ihre politischen Wirkungsmöglichkeiten auf die menschliche Gesellschaft nicht länger unreflekiert liess. Von diesem Moment an ab gab es kaum mehr einen Dichter, der nicht darüber räsonierte, was die gesellschaftliche Relevanz von Literatur ausmache, und erstmals wurde in aller Deutlichkeit gesehen, dass man mittels Dichtung auf die Realität einwirken und sie verändern könne, wenn dies auch nach einer zeitgenössischen Meinung eine Aufgabe für mehr als ein Jahrhundert sei (Rudorf 1988:2-3).

Hugh Haughton, die inzoomt op Ierland, onderschat de sterkte van de band tussen zelfbewuste poëzie en de wereld evenmin: ‘In modern Ireland the question of poetic language has almost always been bound up with questions of history, the burdens of different cultural traditions, and the pressure of tribal belief, often via the tyrannical claims of some form of nationalism. The Irish poet is occupationally prone to self-consciousness on many fronts [...]’ (Haughton 1996:96). Wanneer hij het over zelfbewustzijn heeft, doelt hij dus niet alleen op de meta-dimensie van het gedicht, maar ook op de (historische en politieke) zelfkennis van de dichter. Haughton concentreert zich op Seamus Heaney en probeert de evolutie in zijn poëzie te tonen.[47]

In een boek dat samengesteld werd door Baker en dat in 1997 verscheen, ten slotte, maken John Haislip en Lothar Hönnighausen duidelijk dat het metapoëtische de aandacht voor de wereld (en voor wat daarin fout loopt) niet uitsluit. Poëticale kwesties stemmen voor hen overeen met ideologische statements. Haislip belicht de politieke en sociale standpunten die ingenomen worden in metapoëtische gedichten van Archibald MacLeish (Haislip 1997:132). Hönnighausen concentreert zich op de eco-kritiek in de postmoderne metapoëzie (Hönnighausen 1997:244).

Vele onderzoekers hebben gesteld dat de metapoëzie wil inwerken op de wereld. Nog meer wetenschappers hebben het verband tussen metapoëzie en wereld in de andere richting bestudeerd. Zij hebben geponeerd dat de recente toename van de metapoëzie het gevolg is van bepaalde maatschappelijke evoluties.

Frank stelt dat het succes van het meta-fenomeen voortkomt uit het succes van de theorie in de literatuurwetenschap (Frank 1977:133).[48] Zijn standpunt leunt aan bij dat van Schäfer:

> A considerable number of poets in both Britain and the United States have a university education, are professors of literature, lecture in poetry, or teach creative writing. Small wonder then that their poetry should be of the self-reflexive kind (Schäfer 1996:140).[49]

Maar zoals ik al schreef, kijken de meeste wetenschappers naar de maatschappelijke werkelijkheid als ze een verklaring zoeken voor de *boom* van de metapoëzie. Volgens Weber dwong de extraliteraire omgeving de dichter ertoe een standpunt in te nemen over en in zijn poëzie:

> Die technisierte, kommerzialisierte und von kriegerischen Auseinandersetzungen verzerrte Umwelt stellt den Dichter für neue und akute Probleme des Verhältnisses zwischen Realität und Imagination. Die moderne Gesellschaft zwingt ihn zu weiteren Reflexionen über die Funktion seiner Dichtung und zu einer neuen Artikulation seines Selbstverständnisses als Dichter. [...] Die poetologische Lyrik ist [...] ein Symptom für die extreme Belastung des schöpferischen Bewusstseins und die Isolation des Dichters in diesem technisierten Jahrhundert (Weber 1971:184).[50]

Ook wat dit standpunt betreft, heeft hij veel navolging gekregen. Walter Hinck stelt dat dichters in maatschappelijke en/of artistieke crisistijden een grote druk tot rechtvaardiging van hun onderneming kunnen voelen (H inck 1989:297). Günter Ahrends voert als redenen voor de populariteit van de metapoëzie de veranderde maatschappelijke toestand en het nawerken van romantiek en symbolisme aan - de zelfreflectie van het lyrische ik en het behandelen van de dichterlijke activiteit waren volgens hem belangrijk in beide stromingen (Ahrends 1987:77). Olaf Hildebrand poneert dat de hang naar zelfanalyse die de moderne literatuur eigen is minder door een principieel dichterlijk narcisme dan door een resem sociale en historische oorzaken te verklaren is, waarvan hij een uitgebreid overzicht geeft (Hildebrand 2003:7).[51] Hugh Haughton, ten slotte, betwijfelt eerst of de zelfreferentiële processen belangrijker zijn in de moderne poëzie dan in verzen uit het verre verleden, maar wijst daarna op de invloed en de druk die de buitenwereld op poëzie kan uitoefenen:

> That said, art is clearly under more pressure at some times than others. The defence of poetry is ceaseless, as is the defence of poetic selfhood. It seems to be the case that poetry becomes more consciously self-reflexive, and its art more self-referential in times of cultural stress or crisis, as during the English Civil War or post-Revolutionary England, or in periods of conscious cultural self-definition, such as Renaissance Italy, Romantic Germany, twentieth-century America and so on. We may say that poetic genius is a response to cultural crisis - a response which Mandelstam, speaking from one such crisis in post-Revolutionary Russia, called an attempt ‘to avert catastrophe’ (Haughton 1996:95-96).

Eindnoten:

46 Scholes schrijft: ‘From the field of science fiction, in particular, new writers have been emerging to join the ranks of literary fabulators, bringing both a concern for the traditional values of story-telling and a fresh vision of human problems and aspirations’ (Scholes 1979:218).

47 De Finse Oja vermeldt ‘the Finnish Peasantry Poets (*Rahvaanrunoilijat*) from the end of 18th and beginning of 19th century. In their metapoems, they concentrated on defining politically Finnish language and its importance to their national identity’ (Oja 2004:1).

48 ‘Angesichts der Theorielastigkeit der heutigen Literaturwissenschaft, des heutigen Denkens und Schreibens über Literatur [...] stellt sich mit grosser Selbstverständlichkeit die Frage, wie Autoren, wie Dichter selber auf diese Situation antworten. Die Erwartung liegt nahe, dass

Dichtung Theorie auf ihre Weise “reflektiert”, dass also theoretische Momente, Momente der Kriti k, der Selbstreflexion und literarischen Polemik in entsprechend grossem Umfang in moderner Dichtung aufgefunden werden können’, stelt Frank (Frank 1977:131).

49 Simplistische oorzaak-gevolg-redeneringen moeten hier uiteraard te allen prijze vermeden worden.

50 Dit wil niet zeggen dat Weber meent dat de poëtologische poëzie alleen van deze tijd is (Weber 1971:184). Hij erkent dat zij geen temporeel begrensd of begrensbaar fenomeen is, en dat ze in alle tijden door de meest verschillende auteurs werd geproduceerd .

51 De toename van zelfreflectieve neigingen in de lyriek, door Hildebrand gesitueerd rond 1750, heeft volgens hem niet alleen te maken met secularisering en sociale emancipatie, maar strookt ook met de op dat moment grote interesse voor esthetische theorie (Hildebrand 2003:7). In de mate waarin kunst tot een surrogaat voor religie wordt en de functie van wereldbeschouwelijke zinstichting overneemt, krijgen poëtologische vragen bovendien steeds meer een existentiële dimensie, stelt hij. Als een dichter een bepaald humaniteitsideaal of levensmodel vertegenwoordigt, beperkt zijn poëtologische reflectie zich niet tot het stellen van literatuurtheoretische vragen in de enge betekenis. Dat is volgens Hildebrand zeker zo in de klassiek-romantische kunstperiode, waarin de dichter zich niet alleen als een kunstenaar, maar ook als een mens manifesteert voor zijn publiek.
Met de industriële revolutie in de negentiende eeuw verandert deze situatie grondig, poneert Hildebrand. Dan verliest de dichter zijn maatschappelijke voorbeeldfunctie aan de vertegenwoordigers van de technisch-economische opmars en verschijnt hij als een nar of als een exotische randfiguur. Het cliché van de vreemde dichter die faalt in de utilitaristische wereld wordt in deze periode belangrijk. De diepe legitimatiecrisis waarin de natuurwetenschappelijke negentiende eeuw de dichter stort, wordt volgens Hildebrand nog vergroot door het epigonale bewustzijn van vele kunstenaars die zich met de culturele helden van de klassiek-romantische kunstperiode moeten meten en die hun rol, gezien de veranderde sociale omstandigheden, opnieuw moeten definiëren. Het laat-romantische afweren van de rationele beperkingen en economische dwang, de politisering van de lyriek en de epigonale crisis bepalen de poëtologische reflectie van de negentiende eeuw grotendeels, en het is, zo schrijft Hildebrand, geen toeval dat zij net in zo'n crisistijd een grote bloei kent. Ook in de door barbaarse excessen getekende twintigste eeuw moet de dichter zich volgens hem steeds opnieuw rechtvaardigen. Poëtologische poëzie is, kortom, steeds belangrijker geworden. Het is de permanente crisis van de literatuur die het poëtologische gedicht een langdurig voortbestaan garandeert, besluit Hildebrand.

Hoofdstuk 3: Metapoëzie en poëtica

In het voorgaande was er al aandacht voor de positie van de dichter. Zijn individuele standpunt is volgens velen erg belangrijk geworden in de moderne poëzie.

Schäfer heeft gekeken naar de normen en waarden die in metapoëzie werden en worden uitgedrukt, en hij heeft vastgesteld dat er vandaag geen consensus, geen houvast meer is:

> In twentieth-century literature the break-down of traditional normative systems, both moral and aesthetic, in a rapidly changing world, a general sense of disorientation and the loss of the poet's respected position in society have become literary commonplaces. In this situation some poets look back at the past, not necessarily with nostalgia, others try to define new ideals that are valid for our times, and others again seem to dismiss any normative idea or concept of standard altogether (Schäfer 1996:136).

Jäger lijkt het daarmee eens te zijn in zijn historisch overzicht:

> And if any general statement about modern poems concerned with poetological themes can be made at all, it would be that the consensus that Pope could still rely on and that, for the Romantics, existed at least in the form of a common rejection of all rules imposed upon poetry from outside has now disappeared completely. While it is inconceivable for a single contemporary poet to undertake the writing of a representative *summa poetologica*, the formulation of individual concepts, ideas and feelings concerning poetic processes or poetic identity seems to be an important preoccupation of twentieth-century poet (Jäger 1996:10).

Hildebrand, ten slotte, poneert dat de zelfreflectie sinds de late achttiende eeuw een dominant kenmerk van de poëtologische lyriek is - het eerste deel van de samenstelling zelfreflectie betreft hier het zelf van de auteur (Hildebrand 2003:5).[52] De moderne poëtologische lyriek is volgens hem zelfreflectief in die zin dat ze minder hamert op normatieve recepten dan op individuele concepten. Ze is niet langer prescriptief of normatief, maar in toenemende mate descriptief, relatief en subjectief. Een steeds sterker op de voorgrond tredend lyrisch ik bepaalt (in het bewustzijn van zijn historisch-biografische situatie) zijn eigen artistieke standpunt. Het feit dat het lyrische subject in de poëtologische poëzie een dichter is, mag wel niet leiden tot een vereenzelviging van die figuur met de auteur, stelt Hildebrand terecht. Een biografische interpretatie blijft steeds louter speculatief.

Dat brengt ons bij een andere kwestie, bij de (figuur van de) auteur en de wijze waarop hij behandeld moet worden. Blijkbaar is de verleiding tot een biografische lezing groot wanneer de ik-figuur een dichter is.[53] De toon is gezet door Alfred Weber (Weber 1971:186). Hij beschouwt metaliterair werk als een toegangspoort tot de poëtica van een auteur én tijd. Poëtologische gedichten en kunstenaarvertellingen, zo stelt hij, 'können als Dokumente der Poetik eines Autors und einer Zeit verstanden werden und stellen wichtige, bisher vernachlässigte Quellen für die Geschichte der Poetik dar' (Weber 1980:67). De analyse, de omzetting van poëzie naar poëtica, is wel geen makkelijke onderneming, schrijft Weber:

> Sie ist ein schwieriges und heikles Geschäft, denn hier müssen konnotative, auf ästhetische Wirkungen angelegte Texte und die in ihnen gestaltete poetologische Thematik auf die Ebene einer begrifflichen Poetik gebracht werden. Das Verfahren ist nötig, um die poetologischen Dichtungen eines Autors mit seinen diskursiven Äusserungen zur Poetik kompatibel zu machen. In dieser qualitativen Umsetzung der Aussage poetologischer Dichtungen in denotative Poetik, die durch Analyse und Interpretation geleistet werden soll, liegen die Schwierigkeiten und vielleicht auch die Reize unserer Untersuchung (Weber 1980:81).

Weber, dezelfde Weber die schreef dat poëtologische gedichten vooral als gedichten moeten worden beschouwd, lijkt de poëtische vorm hier voor te stellen als ballast, waar de onderzoeker de poëticale boodschap van moet verlossen. Wat de auteur achter de verzen heeft verstopt, is zijn hoofdbekommernis. Door het te beschouwen als een ego-document en een historische bron, ontzegt Weber het gedicht de eer die het toekomt als kunstwerk.

Het wordt duidelijk dat Dorothy Zayath Baker, net als haar leermeester Weber, gelooft dat een dichter met een metapoëtisch gedicht een poëtica (in de brede zin van het woord) *in disguise* aflevert wanneer ze schrijft:

> [S]tudents of poetry should look to a poet's metapoetic statements side by side his or her poetic oeuvre. Scholars often consult a poet's discursive prose - personal essays, critical essays, correspondance - for guideposts in approaching the author's poetry, yet are wary of the contributions within lyric expression toward the study of the lyric (Baker 1997:5).

Diana von Finck is tijdens het bestuderen van haar corpus op enkele moeilijkheden gebotst, die ze de problemen van de poëtologische poëzie noemt (Von Finck 1995:16). Zo is het volgens haar vaak moeilijk uitspraken over het poëtische proces af te grenzen van uitspraken over het poëtische kunstwerk of de persoon van de dichter, aangezien deze thematische complexen meestal met elkaar verweven zijn. Verder merkt Von Finck op dat sommige dichters erg veel poëtologische gedichten geschreven hebben en dat het plan hun uitspraken

over het scheppingsproces te systematiseren nauwelijks haalbaar is. Wie rekening houdt met het autonome karakter van ieder gedicht en een inductieve analyse van de individuele poëtologische standpunten uitvoert, krijgt een erg heterogeen beeld, besluit ze.

Mascia, ten slotte, schrijft dat er zelfs uit algemene en slechts lichtjes metapoëtische teksten een beter begrip van de visie van de dichter op literatuur te halen valt, wat een van zijn doelen in zijn proefschrift over Lope de Vega is (Mascia 1998:13).

Deze onderzoekers maken de fout de dichtersfiguur in het gedicht te vereenzelvigen met de man achter het gedicht. Ironisch genoeg is het Weber die in een eindnoot over de kunstenaarvertelling schrijft:

> To avoid the wide-spread (auto-)biographical fallacy, it is important to note that the presence of a first-person narrator does not suffice. *Any narrator plays a role in the fiction and is never identical with the author of the work.* [mijn cursivering, A.D.C.] (Weber 1997:22).[54]

Niet zelden worden er andere bronnen in het onderzoek van Weber betrokken. Op zijn zoektocht naar poëtica van persoon en tijd wil hij meer dan alleen gedichten lezen:

> Auch im Drama finden sich Fälle [...] in denen Künstlerfiguren erscheinen und Aussagen zur Ästhetik und Poetik gemacht werden, und auch die nicht-fiktionalen Gattungen der Autobiographie und der Biographie können in unsere Betrachtung einbezogen werden. Künstler- und Dichterbiographien und -autobiographien bieten in ihrer erzählerischen Darstellung eines historisch verifizierbaren Künstler- oder Dichterlebens oder -lebensabschnittes zugleich eine Darstellung von Kunst- und Künstlerproblematik. Es gibt Darstellungen von Künstlerleben und Künstlerschicksalen, in denen sich faktische und fiktive Elemente in verschiedener Weise und unterschiedlicher Stärke mischen können. Es gibt vor allem auch Dichterautobiographien wie [...] James Joyces *A portait of the Artist as a Young Man*, die nicht mehr als blosses Bekenntnis und Zeitdokument verstanden werden können, sondern die das eigene Leben und Erleben bewusst und weitgehend fiktionalisieren und zum Stoff für eine Dichtung machen (Weber 1980:77-78).

Zovele genres, zovele gesloten doosjes waar de ijverige en geduldige interpretator de poëticale boodschap wel uitgepeuterd krijgt, gelooft Weber.

Een soortgelijke en invloedrijke benadering uit onze contreien is die van Van den Akker uit 1985. In zijn inleiding bij *Een dichter schreit niet* geeft hij een overzicht van het materiaal dat de onderzoeker ter beschikking staat om de poëtica van een dichter te bestuderen (Van den Akker 1985:14). In zijn globale schema onderscheidt hij vier categorieën. De poëtica wordt onderverdeeld in een versinterne en een versexterne. Van beide

is er een impliciete en een expliciete variant. Van den Akker poneert dat de poëtica van een dichter te beschrijven is door middel van onderzoek naar al deze categorieën, maar dat dat in werkelijkheid niet altijd mogelijk is en vanuit praktisch oogpunt misschien ook niet wenselijk.

De impliciete versinterne poëtica noemt Van den Akker de belangrijkste, maar tegelijk de minst concrete categorie, omdat ze bijna alles omvat en gedefinieerd zou moeten worden als de poëzieconceptie zoals die blijkt uit de verspraktijk met uitzondering van de expliciete versinterne elementen. Het onderzoek richt zich daarbij op alle aspecten die de poëzie van een dichter kenmerken, voor zover die te herleiden zijn tot poëticale categorieën.

De expliciete versinterne poëtica, waarin de poëzieconceptie het onderwerp van het gedicht is, deelt Van den Akker op in een directe (het gedicht laat er na een eerste lezing geen twijfel over bestaan dat de poëzie zelf gethematiseerd is) en indirecte variant (die gedichten lijken in eerste instantie perfect zonder poëticale lezing te kunnen worden begrepen, en blijken pas bij nadere beschouwing en interpretatie ook over het dichten zelf te gaan). Het is volgens Van den Akker ook mogelijk dat er in het gedicht geen elementen voorkomen die wijzen op een poëticale laag, maar dat de auteur verwacht dat de lezer zijn gedicht leest in een poëticaal referentiekader, dat hij heeft aangegeven door vroeger werk, door de context van de bundel of door uitlatingen buiten de poëzie. Veel hangt in dat geval natuurlijk af van de lezer, van zijn kennis. Voor een onderzoek naar de poëzieconceptie van een dichter zijn expliciet-poëticale gedichten vruchtbaar, meent Van den Akker; ze leveren het snelst resultaten op. Het gevaar is echter, zo schrijft hij terecht, dat zij gereduceerd worden tot een poëticale mededeling, uit de context geïsoleerd en ter adstructie van een betoog gebruikt.

Elk gedicht dat de poëzieconceptie thematiseert kent twee interpretatieniveaus die beide een plaats zouden moeten krijgen in het onderzoek, stelt Van den Akker: er is de expliciet poëticale laag (wat wordt meegedeeld over de poëzieconceptie) en de impliciet poëticale laag (de wijze waarop de mededeling is vormgegeven). Vaak bestaat er tussen beide lagen een spanning, die het gedicht een paradoxaal karakter kan geven, zoals in de poëzie van het echec.

Naast de versinterne is er zoals gezegd de versexterne poëtica. Net als Weber heeft Van den Akker aandacht voor het poëticale verhaal, dat hij als een onderdeel van de expliciete versexterne poëtica beschouwt (Van den Akker 1985:20). Poëticale verhalen zijn voor hem fictionele teksten die door auteurs geschreven zijn met de bedoeling hun literatuuropvattingen te expliciteren. Door de keuze van de verhalende vorm hebben ze een minder uitgesproken provocatief karakter dan manifesten en zijn ze reflectiever van aard dan deze versexterne poëticale geschriften. Het verhaalkarakter brengt echter ook moeilijkheden met zich mee,

schrijft Van den Akker. De dingen worden zelden direct geformuleerd, wat interpretatieproblemen oplevert. Ook Van den Akker lijkt het wezen van de literatuur - metaforiek, vorm - dus als een vervelend obstakel in het onderzoek te beschouwen.[55]

Ter wederzijdse verheldering confronteert Oelmann verzen en theoretische uitspraken van een auteur, waarbij ze simplificerende harmonisering wil vermijden (Oelmann 1980:1). Hessenberger doet iets soortgelijks (Hessenberger 1986:1). Ook Ahrends raadpleegt niet-poëtische bronnen van de dichter om zijn gedichten te verklaren (Ahrends 1987:79). Volgens Von Finck is het onvermijdelijk theoretische geschriften, officiële programma's en andere niet-poëtische uitingen van de auteurs te gebruiken om de uitspraken in de gedichten te verduidelijken en te evalueren (Von Finck 1995:28). Schäfer laat zich eveneens door zulke documenten helpen (Schäfer 1996:143).

De vergelijking van poëtische en niet-poëtische bronnen kan verrassende resultaten hebben. Warnke heeft contradicties gevonden:

> Weitgehend unbemerkt und unberührt von literaturwissenschaftlichen Gattungsdiskussionen finden in poetologischen Gedichten interne Auseinandersetzungen statt, die mit den öffentlichen Erscheinungsbildern der Autoren schwer in Einklang zu bringen sind. Während nach aussen in Essays und Interviews das intellektuelle Image akademisch versierter Textproduzenten dominiert, enthalten die lyrischen Selbstbilder häufig archaische Elemente eines quasi-religiösen, obsoleten und damit in der literarischen Öffenlichkeit nicht mehr akzeptierten Dichtungsverständnisses (Warnke 2003:175).

Warnke schakelt het lyrische ik gelijk met de auteur en, zoals gezegd, dat is problematisch. Wat ze opmerkt, is echter wel interessant: de poëtologische statements in de poëzie van een auteur zijn vaak onverzoenbaar met de poëticale uitspraken die hij bijvoorbeeld in essays doet. Warnke hecht meer geloof aan het gedicht, waarin de dichter zich zou verraden, dan aan de niet-fictionele tekst.

Wat in een gedicht staat, kan nooit zomaar als de waarheid beschouwd worden. Een gedicht is in de eerste plaats fictie, en al kunnen er grote overeenkomsten bestaan tussen leven en werk, de lezer moet afstand bewaren en op zijn hoede blijven. Een gedicht waarin de ik-figuur een dichter is, heeft geen hoger waarheidsgehalte dan een liefdesgedicht, waaruit ook niet zomaar kan worden afgeleid hoe de dichter van vlees en bloed als geliefde is.[56]

Een gedicht biedt niet *per se* een waarheidsgetrouw beeld van de poëtica van de auteur. Maar verklaringen afgelegd in een niet-fictionele context doen dat evenmin per definitie. De auteur kan bewust of onbewust dingen verdoezelen. Als een niet-fictionele bron en een metapoëtisch gedicht op elkaar betrokken worden en zij botsen, is er geen sluitend

antwoord op de vraag welke tekst de lezer mag geloven. Wat Van den Akker de versexterne poëtica noemt, is niet noodzakelijk eerlijker dan de versinterne poëtica, en omgekeerd (Van den Akker 1985:14).[57] Beide moeten gewantrouwd worden.

Een lezer mag zich bij de heikele onderneming die het interpreteren is wel laten helpen door alles wat hij ter beschikking heeft. Gedichten, en andere literaire werken, van een auteur kunnen elkaar verhelderen of toch enigszins belichten, ook wanneer er een groot tijdsverschil tussen de publicaties bestaat. Om de vermoedens die hij gekregen en gestaafd heeft door de lectuur van het literaire werk te 'bevestigen', kan de lezer gebruik maken van niet-literaire bronnen van de kunstenaar.

Uiteraard is er een zekere reserve noodzakelijk wanneer het over de auteursintentie gaat. Die mag niet restrictief gebruikt worden: een literair werk is altijd rijker dan de bedoeling van de auteur en een interpretatie mag dus nooit gereduceerd worden tot een parafrase van wat de auteur over zijn werk en zijn intenties gezegd heeft. De verklaringen van de auteur kunnen wel aangewend worden als een extra argument in een interpretatief betoog, nadat de argumenten die de lezer uit de tekst gehaald heeft de aandacht hebben gekregen die zij verdienen.

Doen alsof de auteursintentie helemaal buiten beschouwing gelaten wordt in dit proefschrift, zou hypocriet zijn. Geen enkele lectuur, geen enkele theorie ontsnapt er volledig aan, zelfs niet die van Hutcheon, waarin de auteursintentie een lezersconstructie is:

> I use the image of the baroque anamorphosis [(here, the text's meaning ascribed by the reader to an inferred producer)] to stress both the complexity of the production of the formal construction and also the manipulation of the receiver, who is manoeuvred by the work into a 'proper' position from which to perceive the paradoxically hidden, but perceptible, structure of meaning. This meaning has been generated (usually with great effort) in the process of the reception and production of the work, a process often thematized in the text itself (Hutcheon 1980:xvi).

Hans Vandevoorde lijkt in dezelfde richting te denken en een stapje verder te gaan in zijn bijdrage tot een bewaarnummer van *Poëziekrant* (Vandevoorde 2006:83). Hij schrijft dat het legitiem kan zijn ook de biografische persoon in de analyse van poëzie te betrekken, hoewel dat een vloek is voor de universitaire literatuurstudie die, algemeen gesproken, nog altijd zweert bij de ergocentrische benadering van de New Critics en *Merlyn*. Dat de context plus de biografie een verrijking kan zijn voor die werkimmanente benadering, blijkt volgens hem pas als we de auteursintentie goed definiëren. Er is een auteursintentie in het werk zelf, en een auteursintentie buiten het werk. De auteursintentie die in de tekst zit, is niet noodzakelijk de

gedachte die de auteur in den beginne in zijn hoofd had, poneert Vandevoorde, want tijdens het schrijven ontstaan er allerlei bijbetekenissen die de auteur niet voorzien had. Aan de hand van *Boze wolven* van Erik Spinoy bewijst hij dat de plaatsing van bepaalde gedichten vooraan en achteraan een afdeling een sterke aanwijzing is voor de auteursintentie.[58] Vandevoorde besluit dat we 'niet a priori een biografisch-historische lezing hoeven uit te sluiten en dat die als surplus, als versterking of afzwakking van onze interne lectuur kan dienen' (Vandevoorde 2006:83).

Het is niet mijn bedoeling Hamelinks poëtica uit zijn gedïchten te distilleren. Het lyrische ik wordt hier niet geïdentificeerd met Hamelink de man. Er worden geen bewegingen gemaakt van de fictie naar de realiteit. Wel wordt hier geregeld geciteerd uit interviews met Hamelink en uit zijn essays. Het citaat is dan hoogstens de streep onder de stelling of onder de tekstinterne 'bewijzen'. Uitspraken van de auteur kunnen volgens mij immers deel uitmaken van de cirkel waarover Hamelink het heeft in zijn essaybundel *In een lege kamer een garendraadje*:

> Waardoor verwerft een kritiek zich legitimiteit? Naar ik meen nog altijd doordat ze om de cirkel van een werk heen een wijdere cirkel trekt, waarbinnen het werk kan gaan groeien tot het zijn uiterste consequenties bereikt en die toont. Het werk had die ruimte in zich, de kritiek laat dat uitkomen. Echte kritiek is nooit arm, ze verarmt ook het werk niet. Ze is zelf rijk. Ze verrijkt ook het werk dus, door alleen maar die cirkel te trekken, en het werk intact te laten (1980a:109).

Het spreekt vanzelf: het is de lezer die de cirkel tekent. Zijn sturende, construerende rol is niet te onderschatten.

Eindnoten:

52 Dit komt sterker tot uiting in de Engelse term 'self-reflexive poetry', merkt Hildebrand op (Hildebrand 2003:5).

53 Een dichter of een kunstenaar in de brede zin van het woord. Wil een tekst beschouwd worden als een kunstenaarvertelling, dan moet hij volgens Weber een kunstenaar opvoeren; concreet mag het om een ambachtsman of een journalist gaan (Weber 1980:73).

54 Ook Schlaffer stelt in zijn artikel over het dichtergedicht dat de spreekstem in het gedicht niet vereenzelvigd mag worden met de stem van de man achter het gedicht (Schlaffer 1966:308). De werkingsesthetische stellingen die Müller-Zettelmann over het dichtergedicht heeft gedaan, zijn in dit verband wel interessant (Müller-Zettelmann 2000:193). Volgens haar heeft zo'n tekst een heel apart effect: 'Durch seine gleichzeitige Partizi pation an fiktionalitätsverschleiendenwie fiktionalitätsfokussierenden Elementen zei gt das "Dichtergedicht" eine ihrer Intention nach zweigeteilte Wirkungsästhetik. Während die Bereitstellung eines Perspektivzentrums und die Verschleierung der *fictum*-Fiktionalität unzweifelhaft proillusionistische Faktoren darstellen, deckt das "autobiographische" Dichtergedicht durch seine Gleichsetzung der *persona* mit einem Schriftsteller auch die Geformtheit des Diskurses und seinen Status als Kunstwerk und Produkt eben dieses Schriftstellers auf' (Müller-Zettelmann 2000:193). De illusie dat een dichter aan het woord is, is bijzonder sterk: 'Von der Illusionsstörung weitgehend unberührt bleibt [...] der Eindruck der Präsenz einer versprachlichenden Instanz, eines Dichters, der in bewusster Absicht seine worte so und nicht anders setzt, um seinem sich an ästhetischen Fragen entzündenden

Groll Ausdruck zu verleihen. Während also in einem ich-hältigen expliziten metalyrischen Text die *fictio*-Fiktionalität des Texts aufgedeckt wird, erhält sich die Illusion der Authentizität des Sprechers und des Gesagten, und die *fictum*-Fi ktionalität bleibt von der metalyrischen Blosslegungstendenz ausgeschlossen' (Müller-Zettelmann 2000:193).

55 Voor de volledigheid vermeld ik hier de impliciete versexterne poëtica, die in de analyse van Hamelinks metapoëzie geen rol zal spelen. Volgens Van den Akker speelt de onderzoeker hierbij een belangrijke rol (Van den Akker 1985:24-25). Hij moet verbanden leggen die in het materiaal niet gegeven zijn en moet rekening houden met het feit dat een dichter niet al zijn opvattingen over poëzie ter sprake brengt, bijvoorbeeld omdat ze te controversieel of te vanzelfsprekend zijn binnen de bestaande literair-kritische situatie. Dichters die critici zijn, besteden in hun kritische werk vaak geen enkele aandacht aan dichters die zij als grote voorbeelden ervaren - een voorbeeld is Eliot, die geen enkele kritiek aan Laforgue wijdde maar hem aan het einde van zijn literaire carrière wel de dichter noemde van wie hij de grootste invloed had ondergaan. In het kader van de impliciete versexterne poëtica kan het volgens Van den Akker dus interessant zijn na te gaan of de dichter-criticus selectief te werk gaat, welke bundels hij wel en welke hij niet bespreekt. Ook de wijze waarop de dichter zich in zijn kritieken uit, de methode die hij volgt en de maatstaven die hij stilzwijgend hanteert, rekent Van den Akker tot de impliciete versexterne poëtica. Hamelink is geen criticus, dus valt dit deel van Van den Akkers systeem buiten beschouwing. Bovendien lijkt een en ander me bijzonder speculatief.

56 Sommigen menen blijkbaar van wel. Nadat Charles Ducal zijn eerste en spraakmakende bundel *Het huwelijk* (1987) had uitgebracht, werd de man achter het pseudoniem door sommige critici veroordeeld. Hans Warren dacht uit de verzen te kunnen opmaken hoe ellendig zijn huwelijksleven wel was (Warren 1987). Rogi Wieg was zelfs boos omdat de dichter nooit een handje leek te helpen in het huishouden (Wieg 1988).

57 Van den Akker waarschuwt in het bijzonder voor het interview (Van den Akker 1985:23). Volgens hem is daar meer dan in andere types van expliciete versexterne poëtica de betrouwbaarheid in het gedrang. Niet alleen heeft de vraagsteller een sturende invloed op de poëticale uitspraken van een dichter, ook de schriftelijke weergave kan door selectie en montage een onjuiste voorstelling geven.
Van den Akker schrijft verder dat de spelregels die bij beschouwingen over eigen of andermans poëzie - een andere vorm van expliciete versexterne poëtica - van kracht zijn niet in de eerste plaats gedomineerd worden door begrippen als waar of objectief, maar door termen als opportuun en strategisch (Van den Akker 1985:30). Een element van vertekening, soms overhellend naar misleiding, is, zo schrijft hij terecht, in vele poëticale uitspraken aanwezig. Het is eigenaardig dat Van den Akker de lezer op de onbetrouwbaarheid van de versexterne poëtica wijst, terwijl hij er geen problemen mee heeft de vermeende poëtica van de dichter uit zijn verzen te halen.

58 De auteur kan ook aanwijzingen geven over zijn intenties door in zijn poëticale essays dezelfde beelden te gebruiken als in zijn metapoëtische gedichten en door die beelden in de essays enigszins te verduidelijken, zoals Hamelink doet.

Hoofdstuk 4: Metapoëzie en de lezer

Uitspraken van en over de dichter zijn steevast twijfelachtig en vragen om voorzichtigheid. Wat de lezer betreft, is er zo mogelijk nog meer onzekerheid. Sommige wetenschappers maken de metapoëzie nochtans geheel tot zijn zaak. 'Is not stylistic self-consciousness, just like irony or beauty, entirely in the eye of the beholder?', vraagt Jäger zich af (Jäger 1996:8-9). Haughton klinkt zekerder van zijn stuk: 'If we emphasise the self-referentiality or self-reflexivity of modern poetry, it may be to a large degree because self-reflexivity is in the eye of the beholder' (Haughton 1996:95).

Volgens Müller-Zettelmann hebben deze onderzoekers het bij het verkeerde eind, onder andere omdat ze niet duidelijk genoeg hebben bepaald wat zelfbewuste poëzie is (Müller-Zettelmann 2000:167). Zij hebben het, zo beweert ze, niet over de ware metalyriek, maar over gewone poëzie die de verhoogde mate van zelfreferentialiteit eigen aan het genre vertoont. Zoals ik al schreef, roept Müller-Zettelmann om de (impliciete) metalyriek van de niet-metalyriek te kunnen onderscheiden een functioneel criterium in het leven. In de praktijk blijft het echter vaak moeilijk uit te maken of het om metalyriek gaat of niet, wat haar kritiek op Haughton en Jäger op de helling zet.

Hoewel de dingen volgens Müller-Zettelmann niet *in the eye of the beholder* liggen, besteedt zij veel aandacht aan de lezer (Müller-Zettelmann 200:167). Ze onderzoekt de gevolgen van de metalyriek, net als Baker dat - maar dan veel beknopter - heeft gedaan (Baker 1997:2).[59] Een groot deel van haar studie wijdt Müller-Zettelmann aan de werkingsesthetiek, aan illusiebevorderende en illusieverstorende elementen in de tekst, en aan de effecten die die op de lezer zouden hebben (Müller-Zettelmann 2000:182). De aandacht voor de illusie heeft ze gemeenschappelijk met onderzoekers van metafictie zoals Waugh (Waugh 1984:6). Maar de illusiewerking is in poëzie anders dan in proza. De lyriek heeft, wat de illusie betreft, niet dezelfde mogelijkheden als andere genres, zegt Müller-Zettelmann zelf: 'Die lyrische Illusion ist im Vergleich zu ihrem dramatischen und narrativen Pendant von reduzierter Intensität, und selbst das dominant heteroreferentiell orientierte Gedicht schliesst als "*patchwork*" aus illudierenden und illusionsfeindlichen Faktoren bereits in viel stärkerem Masse die Möglichkeit des leserzeitigen Oszillierens zwischen Vorstellungsbildung und rationaler Distanz mit ein' (Müller-Zettelmann 2000:184). De lyrische illusie is zo breekbaar door bepaalde eigenschappen van de poëzie, zoals de neiging tot kortheid, de verhoogde manifeste artificialiteit en algemeen-literaire zelfreferentialiteit, en door de verhoogde activering en distantiëring van de lezer. Müller-Zettelmann moet haar eigen onderneming dus al enigszins relativeren. Het werkingsesthetische deel van haar theorie wordt helemaal op losse schroeven gezet door de volkswijsheid dat dé lezer niet bestaat en dat zijn gedrag zich bijgevolg onmogelijk laat voorspellen.

In dit proefschrift wordt niet veel aandacht besteed aan de illusiewerking. Hier wordt gewaarschuwd voor steeds te simplistische als-dan-redeneringen over de werkingsesthetiek zoals die terug te vinden zijn in de theorie van Müller-Zettelmann. Dit alles betekent niet dat de lezer buiten beeld zal blijven. Alleen al omdat een theorie die niet probeert aan te sluiten bij het communicatieve van de werkelijkheid luchtledig en zinloos is, is die lezer nodig. Het feit dat zijn loutere aanwezigheid de theorie in zekere zin ondermijnt, kan geen kwaad. De

auteursintentie mag niet weggemoffeld of stiefmoederlijk behandeld worden, werd daarnet duidelijk. Zij moet erkend en tegelijkertijd tot op zekere hoogte gerelativeerd worden. Als de auteursintentie erkend en gerelativeerd wordt, moet met de lezersintentie, die de lezersreactie grotendeels bepaalt, hetzelfde gebeuren.

Veel metapoëzie is inderdaad een kwesie van 'Ziet hij het of ziet hij het niet?'.[60] Veel zit *in the eye of the beholder*. En die *beholder* is nooit onbevangen. De lezer is geen leeg-hoofd. Hij is voorgevormd door zijn opvoeding en opleiding. Steeds zijn er voorafbestaande toestanden en presupposities, die de (academische) lezer maar beter expliciteert, omdat ze zijn lezing sturen. Iemand die in een oeuvre naar metapoëzie zoekt, bijvoorbeeld, kijkt zonder enige twijfel over een groot aantal andere belangrijke thema's heen - en dan hebben we het nog niet gehad over de grillige, moeilijk te expliciteren factoren die een interpretatie kunnen kleuren, zoals een ochtendhumeur. Een tekst is dus niet alleen rijker dan de bedoeling waarmee de auteur hem begint te schrijven maar ook rijker dan de bedoeling waarmee een lezer hem begint te lezen.

Hutcheon heeft de lezer een voorname plaats toegekend in haar theorie (Hutcheon 1980:xii). Dat blijkt al uit het feit dat zij de hermeneutiek van Iser aanwijst als een van haar inspiratiebronnen, en uit haar overtuiging dat de metafictie twee grote aandachtspunten heeft: de linguïstische en narratieve structuren enerzijds, de rol van de lezer anderzijds. Volgens Hutcheon is de mimesis van het product ('The reader is required to identify the products being imitated - characters, actions, settings - and recognize their similarity to those in empirical reality, in order to validate their literary worth') vervangen door de mimesis van het proces, en met die laatste erkent zij de actieve rol die de lezer heeft: 'The novel no longer seeks just to provide an order and meaning to be recognized by the reader. It now demands that he be conscious of the work, the actual construction, that he too is undertaking, for it is the reader who [...] "concretizes" the work of art and gives it life' (Hutcheon 1980:39).

Omwille van de ruimheid die hier nagestreefd wordt, moet er een probleem gesignaleerd worden in de theorie van Hutcheon. Bij het beschrijven van de mimesis van het proces beklemtoont zij de noodzakelijkheid van de spiegeling. De handeling van het lezen moet voor haar de handeling van het schrijven reflecteren; zij heeft het over 'the necessary mirroring [...] of the reading process in that of writing' (Hutcheon 1980:27). Al zijn alle geoefende lezers het er waarschijnlijk over eens dat de 'texte scriptible' (Barthes 1970:11) de aantrekkelijkste vorm van literatuur is en al kan men zelfs beter op zijn hoede zijn voor teksten die de lezer toelaten lui te zijn, er zijn - in dit proefschrift althans - weinig *musts* in de

metapoëzie en dus hoeft die spiegeling niet voor te komen. Zij kan (en zal in vele gevallen) voorkomen.[61]

De theorie van Hutcheon lijkt op verschillende punten iets te stellig en hier en daar kan zij verwarrend zijn. Verwarrend is ze vooral wanneer men de delen van haar typologie wil beschouwen als hermetisch van elkaar afgesloten elementen. Dat zijn ze niet. In de voorbeelden van covert (i.e. impliciete) metafictie die Hutcheon bespreekt, komen vaak ook overt (i.e. expliciete) elementen voor. Zij komen zelfs zo vaak voor dat men kan aannemen dat de combinatie van impliciet en expliciet niet alleen mogelijk, maar ook noodzakelijk is. Hoewel voorspellingen over het gedrag van de lezer, zoals gezegd, steeds zeer relatief zijn, valt te verwachten dat expliciete metafictie, al dan niet gecombineerd met impliciete metafictie, zeer snel als metafictioneel zal worden (h)erkend. Impliciete metafictie zal door veel minder lezers als metafictioneel worden gezien. Zonder expliciete ondersteuning is een boek dat zelfreflectief, maar niet zelfbewust is - om Hutcheons nuances over te nemen (Hutcheon 1980:23) - voor de doorsnee lezer waarschijnlijk gewoon een boek, dat hem niet meer of minder aanzet tot het overdenken van zijn taak dan ieder ander boek. Het is dan ook niet overdreven te stellen dat impliciete metafictie haast niet kan bestaan of dat de gemiddelde lezer de impliciete metafictie zelden zal zien zonder - al is het maar een zinnetje van - expliciete ondersteuning. Omgekeerd zal het expliciete type van linguistisch narcisme niet zo vaak voorkomen zonder het impliciete element. Zelden zal men in een gedicht, bijvoorbeeld, een vertoog vinden over woordspel zonder dat er woordspel aanwezig is. De grens tussen expliciet en impliciet is dus dun. Toch is het het best het onderscheid te bewaren, en waar nodig te spreken van dominant expliciete of dominant impliciete metaliteratuur.[62]

In dit proefschrift is het onderscheid tussen expliciet en impliciet een van de instrumenten die gebruikt worden bij het analyseren van een metapoëtisch gedicht. Ik geef een paar voorbeelden. Het expliciete 'The Poetical Genius' uit *Eerste gedichten* laat van de titel af geen twijfel bestaan over het metapoëtische gehalte van het gedicht, waarin ingezoomd wordt op dichters van vroeger en nu en hun lot (1986a:75). Ook gedichten die iets minder direct zijn, gedichten waarin metaforen worden gebruikt, kunnen tot de expliciete metapoëzie gerekend worden. Het vissen, bijvoorbeeld, is in Hamelinks oeuvre vaak een beeld voor het schrijven; gedichten als 'Vinkeveense Plassen' uit *Ceremoniële en particuliere madrigalen* (1993:167) en 'Droomsteen' uit *Gemengde tijd* (1993:282) zijn expliciet metapoëtisch. In impliciete metapoëzie worden de dingen tastbaar gemaakt door de vorm - zeer vaak in combinatie met expliciete elementen. In *Sacrale komedie*, in 'Achter de woestijn' wordt Mozes door God geroepen om zijn volk te gaan bevrijden.[63] Het gedicht bestaat uit

uiterst korte verzen; het wordt een lang rietvers en krijgt de vorm van een staf, wat suggereert dat poëzie, of taal in het algemeen, een staf kan zijn, een mens leiderschap kan geven.

> Leid
> mijn volk, mijn
> eerstgeborene,
> uit Egypte uit.
> 'Wie, ik?'
> Stafdrager,
> onder jouw
> doornstaf komt
> het hier op een
> dag terug, mij
> dienstbaar.
>
> (1987:54)

Eindnoten:

59 Volgens Baker zijn de gevolgen paradoxaal (Baker 1997:2). Wanneer de spreker in het gedicht een dichter is, lijkt de auteur zijn vermomming te doorbreken. Hij toont zichzelf aan de lezer als de kunstenaar die over zichzelf en de aard en functie van zijn kunst nadenkt. Is in het lyrische ik een dichterfiguur te herkennen, dan is de bestemmeling van de lyrische uitdrukking veel duidelijker de lezer of criticus. Resultaat: wanneer hij een zelfbewust gedicht benadert, kan de lezer niet de naïeve houding aannemen van iemand die de woorden hoort die door een ander in alle eenzaamheid voor zich uit gefluisterd worden. Omdat de zelfreflectie het artificiële van de lyriek duidelijk maakt, krijgt de lezer een gevoel van macht: de macht van een uitzonderlijk inzicht in de vermomming van de spreker. De lezer is de consument van het literaire artefact en die houding veronderstelt een zekere kritische distantie. Ironisch genoeg, zo schrijft Baker, wordt de toenadering van auteur en lezer dus ondermijnd door het afstand nemen van de lezer wanneer de dichter ervoor lijkt te kiezen zichzelf en zijn onderneming te onthullen in zijn lyriek. De toenadering van auteur en lezer moet volgens haar, tussen haakjes, beschouwd worden als een fictie, omdat 's dichters presentatie van zijn zelf een lyrische constructie is. De onmiddellijkheid van de poëtische stem blijft fictief, zo besluit Baker.

60 Dat betekent niet dat wat de lezer ziet er is. Wat er is, kan nooit met zekerheid achterhaald worden.

61 Er zitten nog beperkingen in de theorie van Hutcheon, zoals de naam die zij aan haar kind geeft en haar corpus. In 1980 schreef Hutcheon dat de term postmodernisme haar een te nauwe huls toescheen voor zo'n breed fenomeen als metafictie (Hutcheon 1980:3). Van belang was voor haar de suggestie 'that [...] "postmodernist" fiction [...] is only one of *many* forms that metafictional self-consciousness can and does take' (Hutcheon 1980:3). Een paar jaar later, in haar 'Preface to the Paperback Edition', leek ze tot een toegift bereid: 'In the Introduction, it will be clear that several years ago I explicitly rejected the term "postmodernism" and opted instead for the more descriptive one of metafiction. Although I would still stand behind my objections to the label, it seems to have stuck, and it would be foolish to deny that metafiction is today recognized as a manifestation of postmodernism' (Hutcheon 1984:xii-xiii). Het postmodernisme en het meta-element worden vaak met elkaar verbonden (daarover meer in het tweede deel van dit proefschrift), maar het meta-element is ook aanwezig in soms eeuwenoude, niet-postmoderne teksten. Hutcheon, die zich concentreert op vrij recente romans, lijkt oudere zelfbewuste werken niet als echt metafictioneel te beschouwen (Hutcheon 1980:27). Van het begin af heeft de roman zijn lezer willen kneden, schrijft ze, maar slechts weinig vroege teksten

hebben de lezer vrijheid gegeven of hem tot vrijheid (lees: verantwoordelijkheid) verplicht. Hutcheon stelt: 'This earlier kind of thematizing and structuralizing of the reading role is close to that of overt narcissism, but without the necessary mirroring [...] of the reading process in that of writing' (Hutcheon 1980:27).

62 Müller-Zettelmann heeft het woord dominant ook wel eens gebruikt, bijvoorbeeld wanneer zij het mimetische bij Frank dominant impliciet noemt (Müller- Zettelmann 2000:162).

63 In *Sacrale komedie* is de intertekstualiteit belangrijk. Hutcheon en Müller-Zettel mann verschillen van mening over de indeling van de intertekstualiteit, die in mijn theorie, zoals dadelijk zal blijken, een gerichtheid op de literaire context heet. Na enige aarzeling noemt Hutcheon de parodie, zoals gezegd, een expliciete vorm (Hutcheon 1980:33-34). Müller-Zettelmann rekent de intertekstualiteit tot de impliciete metalyriek (Müller-Zettelmann 2000:221). Het lijkt het best een expliciete en een impliciete vorm van de parodie te onderscheiden. De expliciete parodie manifesteert zich in de inhoud, de impliciete in de vorm. In de meeste gevallen zal een combinatie voorkomen.

Hoofdstuk 5: Metapoëzie, een voorstel

In dit proefschrift wordt gestreefd naar een zo ruim mogelijke invulling van het begrip metapoëzie en naar een theorie die in de eerste plaats praktisch is. Ik werk daarom met een typologie, die overzichtelijkheid biedt, zonder dat ze de illusie wekt alles in kaart te kunnen brengen. De coördinaten voor die typologie zijn de elementen uit het communicatieve schema waarop Jakobson zijn theorie over de functies van taal baseerde (Jakobson 1960:100).

CONTEXT

BERICHT

ZENDER _____ ONTVANGER

CONTACT

CODE

De onderdelen van dit schema zijn, zo schrijft Jakobson, de constituerende factoren in iedere taalgebeurtenis, in iedere daad van verbale communicatie. De zender stuurt een bericht naar de ontvanger. Om effectief te kunnen zijn, moet het bericht een context hebben waarnaar verwezen wordt, een context die begrijpelijk is voor de ontvanger en die ofwel verbaal is ofwel geverbaliseerd kan worden. Verder moet er een code zijn die de zender en ontvanger

minstens gedeeltelijk gemeenschappelijk hebben. Ten slotte is er een contact nodig, een fysiek kanaal en een psychologische koppeling tussen zender en ontvanger.[64]

Aan de hand van de constituenten van het communicatieve schema kan een metapoëtisch gedicht getypeerd worden. Een metapoëtisch gedicht is de eenheid waarmee hier gewerkt wordt.[65] Het lijkt een bevattelijke *unit*, maar men moet zich natuurlijk afvragen wanneer men een gedicht als metapoëtisch kan bestempelen. Mag een gedicht dat hoofdzakelijk over de eeuwige liefde voor een vrouw gaat en dat in een paar verzen vermeldt dat de dichtkunst die vrouw de tijd kan helpen te overleven een metapoëtisch gedicht genoemd worden? Volgens Müller-Zettelmann, die de inhoudelijk gecombineerde metalyriek heeft beschreven, is dat misschien zo (Müller-Zettelmann 2000:200). In dit proefschrift wordt ook op dit vlak voor ruimheid gekozen en mag zo'n werk met zekerheid als metapoëtisch worden beschouwd. Hoewel Müller-Zettelmann meent dat er verschillende gemarkeerde metapoëtische passages in een gedicht moeten zitten voor men kan spreken van een metapoëtisch werk, volstaat een enkel vers, een woord hier om een gedicht in een metapoëtisch licht te plaatsen.

De metapoëzie kent vele mogelijkheden, die samenhangen met de constituenten van het communicatieve schema. Er zijn de zendergerichte metapoëtische gedichten. Het is verleidelijk te stellen dat het prototype daarvan het zogenaamde dichtergedicht is. Zo simpel is het echter niet. Schlaffer heeft 'Dichtergedichten' gedefinieerd als 'Gedichten, die über den Poeten im allgemeinen, über andere Dichter oder über die eigene Dichterexistenz reflektieren' (Schlaffer 1966:297). Gedichten die over het eigen dichtersbestaan en het eigen metier reflecteren, kunnen inderdaad beschouwd worden als zendergerichte metapoëzie. Gedichten waarin over andere dichters gesproken wordt, hommagegedichten bijvoorbeeld, zou ik echter bij de context indelen, die onderverdeeld wordt in een literaire en een extraliterai re.[66]

Dezelfde voorzichtigheid is geboden wanneer het over het bericht gaat. Wat Müller-Zettelmann (Müller-Zettelmann 2000:208) een primair metagedicht heeft genoemd - een gedicht dat over zichzelf gaat - is berichtgericht. Berichtgericht is een gedicht dat naar zichzelf wijst, zoals dat gebeurt in het laatste distichon van het voorlaatste gedicht van *Germania*, een canto: 'Gepend deze 8 regels, onder het copiëren van de Physiologiarius, voor Perchta; / gedaan met goudverf waarin gestolten drakebloed opgelost, dienst aan de minne' (2010:163). In het slotgedicht van *Folklore Imaginaire de Flandre* gebeurt ongeveer hetzelfde. Ook daar gebruikt de dichtersfiguur een demonstrativum: hij zal voor de

Goddelijke troon treden ‘met / dit’, zijn werk (1994:229). Een gedicht waarin een ander gedicht, een gedicht van een andere auteur behandeld wordt, is (literaire-)contextgericht.

In Hamelinks auteur-, dus zendergerichte metapoëtische gedichten wordt vaak duidelijk hoe belangrijk de literaire context, in de gedaante van bewonderde voorgangers, voor de dichtersfiguur is. Dat is ook het geval in gedichten over de plastische kunst - die een metafoor kan zijn voor de dichtkunst - zoals het eerste gedicht van ‘Minnedienst’, de slotreeks van *Germania*, een canto.

Late Vincent

Inktzwarte regenspiesen graveert Ando Hiroshige tegen zijn bruggeel.
Op decompositie, deconstructie prepareren deze regenrieten de zinnen.

Naar de aarde wrikken zich boomtakken neer, paling in het groen de kleur.
Daardoorheen vegen keuls blauw moeten de ausradierte hemel herontginnen.

De vele diagonale brekende pijpestelen brengen - en een eerbewijs is dit
aam de houtsnijder - de boomgaard de desintegratie nabij. Al kaal linnen.

Kome wie kan, uit Japan nu in de door merg en been gaande geste van deze
boerenregen bevatten hoe integer zich de mateloze onverloste minne breekt.

(2010:153)

De kunstenaar die hier aan het werk is, is een kopiist. Zijn werk is een liefdesverklaring, waaruit zijn respect voor de traditie blijkt. Een kopie is echter nooit zomaar een kopie. Steeds is er een transformatie, een evolutie. Aangezien we de kunstenaar hier in actie zien, is dit gedicht zendergericht. Omdat de voorganger zo belangrijk is in die actie, zijn deze verzen ook gericht op de literaire context.

In andere gedichten wordt de zender verbonden met de extraliteraire context. De dichtersfiguur laat zich bijvoorbeeld liever inspireren door de hem omringende schoonheid van de natuur dan door de gedachte aan de dood. In het derde gedicht van de reeks ‘Altiplano’ luidt het: ‘Zusters van de Furiën, mij pleziert de flits van jullie knipschaar nu / eenmaal, maar niet die celebrerend noteer ik het gesijbel van vogeltjes’ (2010:83).

Vogels zijn superieure zangers in Hamelinks poëzie. Onze taal lijkt minderwaardig te zijn ten opzichte van de hunne. In *Eerste gedichten* staat dit codegerichte gedicht over het feit dat we de taal hebben laten degenereren:

> Wat aan taalgebied goudgemunt
> in de mond lag werd onwaar
> woord, windhandel, lege betekenis.
> Terugval op spraaksurrogaten,
> holle spreekwijzen. Opschrikkingen
> uit de papaver-, de schermbloemslaap.
> De ingeteerde lip tot kaf ontwaardend,
> door spreeuwen omfladderd. In de droom
> wijzen we nog de hand af vol gaten
> die al het ongedekte uitgaf.
>
> (1986a:137)

In ontvangergerichte metapoëzie staat de lezer centraal en wordt geregeld de vocatief of imperatief gebruikt. Een voorbeeld is 'Opdracht', het slotgedicht uit *Het rif* dat begint met 'Vreemde, laat dit dan tussen ons gezegd zijn' en eindigt met 'Maar bij jou kom ik boven' (1993:102). Gedichten waarin het over het lezen gaat, reken ik eveneens tot deze vorm van metapoëzie. 'Poging te vangen' uit *Germania*, een canto kan, bijvoorbeeld, beschouwd worden als een soort gebruiksaanwijzing bij moeilijke poëzie.

> Vergader- & fourageerplek hun het kaaistenig plein. Het hele volk zat daar
> als midden in de patene, waarin wij grof onze harde gave versprenkelden -
>
> een handvol maïs en onze broekzakken waren leeg. Ons ontbrak de toverstaf,
> het net van de vogelvanger. Ons arm gezweefduik viel verkeerd in Vederrijk.
>
> In de gegoten zonstilte hieven ze zich tot de margrieten op onze burcht-
> ruïne, Forge et Aciérie van de ertssmeltovens duurzaam de vuren gedoofd.
>
> Het hautain in glorie tronend devote en de parelmoergemaliede superioriteit
> van de schare verpletterde ons, diepe azuur- en regenbooggelovigheid, zachtkens.
>
> (2010:129)

In dit gedicht uit de reeks 'Het Vederrijk' - een reeks over een jeugd in Zeeuws-Vlaanderen - probeert een bende kwajongens duiven te vangen, die hun natuurlijk ontsnappen. Zoals die jongens moet de lezer van hermetische poëzie de stoutmoedigheid hebben het gedicht te willen vatten. Tegelijkertijd moet hij kunnen leven met het besef dat dat nooit helemaal zal lukken. Voor wie zich graag laat overweldigen door de schoonheid van wat hij kàn zien, is dat niet eens zo erg.

In 'Inkt' uit de reeks 'Moederschool', waarin een moeder de school schoonmaakt tijdens de vakantie en zij daardoor iets van een heilige krijgt, zijn ontvanger en zender met

elkaar verbonden. Ze zijn hier zelfs een en dezelfde persoon: het zoontje van de gelegenheidspoetsvrouw, dat een boek gevonden heeft over martelaars.

> De wc was met lysol gekuist maar daardoorheen drong ongenadig hernieuwd
> de reuk van galnotendrab. Die verbreidde het luxueuze doodskleed. Blandina's.
>
> Haar gladde aderlijke hand met de trouwring onderbrak, pauzerend, ongedeerd
> de zonstraal. Liet hem toe te passeren. De zon ging in bliksems: *sfolgorava*.
>
> Polycarpus opgevlamd uit zijn boek stond in de zaal en dicteerde De poëzie
> is een profane zaak waarin ruimte is, en zij, voor het sacrale. Het heilige
>
> een holte, voel je? Hoe het daarbij! Het klerken voorbehouden afstotelijke, deze
> inkthuisstank: daar wen je aan. En hou de pen vast met rechts, scriba in spe.
>
> (2010:119)

Het boek komt tot leven voor het jongetje en het lijkt zijn hele verdere leven te bepalen. De lezer zal een dichter worden.

Ontvangergerichte metapoëtische gedichten zijn vaak tegelijk zendergericht. Verzen waarin een zender en een ontvanger voorkomen, kunnen verder contactgericht zijn. Niet zelden moet er moeite gedaan worden om het contact te leggen of te garanderen. In ‘Laatst gestolen papier van Frederik’, het slotgedicht van *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman* waarin de schipper-dichter de uitnodiging op *Poetry International* voor te lezen wil afslaan, roept de protagonist richting Rotterdam: ‘Ahoy rederij uit de stad / van Witte, hoor je mij?’ (1997:177).

Zendergerichte, berichtgerichte, ontvangergerichte, contextgerichte, codegerichte en contactgerichte metapoëzie: een snelle blik op enkele gedichten van Hamelink maakt meteen duidelijk dat zij alle aanwezig zijn in dit oeuvre. Een snelle blik leert de lezer ook dat het, door de talrijke verbindingen die de constituenten van het communicatieve schema met elkaar aangaan in de poëzie, vaak onmogelijk is een gedicht in deze of gene categorie onder te brengen. Hier wordt echter niet gestreefd naar een rigide classificering. Een onderzoek naar welke constituenten dominant zijn in Hamelinks metapoëzie en welke constituenten er het vaakst met elkaar verbonden worden, is veel interessanter. Een gedicht kan bijvoorbeeld dominant zendergericht zijn, of dominant ontvangergericht. Maar de dominantie kan ook op een niveau hoger dan een gedicht gezien worden. Door aan de hand van het communicatieve schema verschillende gedichten na elkaar te bestuderen kunnen er conclusies getrokken worden over de metapoëtische gerichtheid van een hele bundel. Een bundel kan bijvoorbeeld

voornamelijk op de figuur van de auteur gericht zijn en op zijn houding ten opzichte van de extraliteraire context. Bij het maken van een schrijversmonografie is het mogelijk uitspraken te doen over (periodes in) het oeuvre van een auteur. De metapoëzie van een dichter kan bijvoorbeeld in de beginfase vooral ontvangergericht zijn en evolueren naar codegerichtheid.

Praten over de auteur of de lezer betekent in dit proefschrift in eerste instantie praten over het beeld dat in het werk van de auteur of de lezer bestaat. In de eerste plaats is de auteur of de lezer een personage of een positie in de tekst. Het is echter belangrijk het metapoëtische gedicht, dat ik de 'wereld van de tekst' zal noemen, niet te isoleren van de wereld waarin het ontstaan is en die ik de 'wereld buiten de tekst' zal noemen. Zoals uit het tweede hoofdstuk is gebleken, kan de band tussen metapoëzie en maatschappij niet ontkend worden. In beide werelden zijn de constituenten van het communicatieve schema prominent aanwezig.

	literair		extraliterair		
		context			
zender --->		*bericht*--->		ontvanger	WERELD BUITEN DE TEKST
		contact			
		code			

	literair		*extraliterair*		
		context			
zender --->		*bericht*--->		*ontvanger*	*WERELD VAN DE TEKST*
		contact			
		code			

De 'wereld buiten de tekst' staat hier boven de 'wereld van de tekst'. Dat is geen kwestie van hiërarchie. Maar de 'wereld van de tekst', het (meta)literaire werk, kan beschouwd worden als een facet van de 'wereld buiten de tekst'. Het verschil tussen beide is duidelijk. De 'wereld van de tekst' is een blad papier of - beter - wat daarop gebeurt; de 'wereld buiten de tekst' is - wat men noemt - de realiteit. De 'wereld van de tekst' (zoals gezegd, een metapoëtisch gedicht wordt hier als onderzoekseenheid genomen) is een onderdeeltje van een

bundel, die beschouwd kan worden als een bericht dat een auteur van vlees en bloed naar een lezer van vlees en bloed stuurt in de 'wereld buiten de tekst'. Er zijn de literaire en de extraliteraire context in de 'wereld van het werk': de literaire context laat zich bijvoorbeeld vinden in intertekstuele gedichten, de extraliteraire context is onder andere belangrijk in geëngageerde metapoëzie. Maar er is, in haar tweeledigheid, ook een context *out there*. Daar is de literaire context het literaire veld waar de dichter in zit: de stroming waar hij toe gerekend wordt, de prijzen die hij krijgt, de redacties waar hij deel van uitmaakt, de literaire bijlages die hem in de kijker stellen of net doodzwijgen, enzovoort. Dit literaire veld maakt deel uit van het politiek-economische bestel waarin wij leven. Op de grens van de literaire en de extraliteraire context in de 'wereld buiten de tekst' staat, bijvoorbeeld, een auteur die onder zijn schrijversnaam politieke uitspraken doet in opiniestukken, zoals Charles Ducal.

Als we even terugkijken naar de vele problemen die in de vorige hoofdstukken aan bod kwamen, wordt duidelijk dat het dubbele communicatieve schema dat hier voorgesteld wordt vele voordelen heeft. In het eerste hoofdstuk werd gezocht naar de meest geschikte term voor het verschijnsel poëzie over poëzie en werd duidelijk hoeveel verwarring er heerste in de wetenschappelijke literatuur door een inconsequent gebruik van begrippen. Deze theorie maakt gebruik van termen die duidelijk omschreven, vrij eenvoudig en wijdverbreid zijn. Het schema is overzichtelijk, zonder dat het de pretentie heeft te geloven dat het alles met wetenschappelijke accuratesse in kaart kan brengen. De onderzoeker hoeft zich niet te verliezen in een enorm aantal categorieën die alleen maar de indruk wekken dat ze alle vormen van metapoëzie makkelijk kunnen classificeren. De helderheid van het systeem sluit een zekere vaagheid of - beter - dynamiek niet uit. De verschillende constituenten van het communicatieve schema dat de 'wereld van de tekst' voorstelt, gaan verbindingen met elkaar aan. Doordat zij hiermee rekening houdt, erkent deze theorie het beweeglijke en het in wezen onvatbare karakter van de literatuur.

In het tweede hoofdstuk kwamen stemmen aan bod die de metaliteratuur als een steriele, louter op zichzelf betrokken kunstvorm beschouwden. Twee aspecten van dit systeem maken duidelijk dat er een band met de realiteit is. Ten eerste is er in het schema dat 'wereld van de tekst' voorstelt niet alleen aandacht voor de literaire, maar ook voor de extraliteraire context. Ten tweede maakt de aandacht voor de 'wereld buiten de tekst' duidelijk dat werkelijk iedere vorm van literatuur, ook de zelfbewuste, zich in de wereld afspeelt en met beide voeten in de werkelijkheid staat.

De aandacht voor de 'wereld buiten de tekst' maakt het verder mogelijk de versexterne poëtica van de auteur, om Van den Akkers terminologie te gebruiken, in het onderzoek te betrekken (Van den Akker 1985:14). De stap van de 'wereld van de tekst' naar de 'wereld buiten de tekst' wordt hier niet gezet. Anders dan de meeste onderzoekers die in het derde hoofdstuk aan bod kwamen, wil ik de poëtica van de auteur niet uit zijn gedichten afleiden. Het lyrische ik wordt hier niet vereenzelvigd met de dichter. De stap van de 'wereld buiten de tekst' naar 'de wereld van de tekst' kan wel worden gezet. Fragmenten uit essays en interviews, bijvoorbeeld, zullen hier en daar naast een metapoëtisch gedicht worden gelegd en een ruimer kader bieden.

De lezer, die centraal stond in het vierde hoofdstuk, is op twee manieren aanwezig in dit schema. In de 'wereld van de tekst' is hij een personage of een positie; in ontvangergerichte metapoëzie krijgt hij de meeste aandacht. In de 'wereld buiten de tekst' is hij een mens van vlees en bloed, een co-auteur. Sommige co-auteurs schrijven recensies of andere artikels; kritiek en receptie kunnen ook onder de loep worden genomen. Kortom, het schema dat hier voorgesteld wordt, is bruikbaar bij de analyse van de metapoëtische tekst zelf en het leggen van verbanden met de 'wereld buiten de tekst'. Het biedt de ruimheid die essentieel is bij het bestuderen van metapoëzie.[67] Wellicht is het, ten slotte, even bruikbaar voor de analyse van metafictie, metatheater en andere vormen van zelfbewuste kunst.

Eindnoten:

64 Op basis van dit schema onderscheidt Jakobson de functies van de taal (Jakobson 1960:100). De zender bepaalt de emotieve functie. Het gaat daarbij om de directe expressie van de attitude van de spreker ten opzichte van datgene waarover hij spreekt. Oriëntatie op de ontvanger, de conatieve functie, vindt volgens Jakobson haar zuiverste grammaticale uitdrukking in de vocatief en de imperatief. Een gerichtheid op de context, de referentiële functie, is de voornaamste taak van tal van berichten. Andere berichten zijn er in de eerste plaats om communicatie tot stand te brengen, voort te zetten of af te breken, om de aandacht van de gesprekspartner te trekken of er voortdurend van verzekerd te zijn. Deze gerichtheid op contact, de fatische functie, ziet Jakobson uitgedrukt in geritualiseerde formules, in complexe dialogen die als enige doel hebben de communicatie voort te zetten. Wanneer de taal een metalinguale functie vervult, is de metataal belangrijk. Telkens wanneer de zender en/of de ontvanger genoodzaakt zijn na te gaan of ze dezelfde taal gebruiken, is het taalgebruik geconcentreerd op de code, poneert Jakobson. De gerichtheid op het bericht als zodanig, de aandacht voor het bericht om het bericht zelf, ten slotte, noemt hij de poëtische functie van de taal.
Die poëtische functie is volgens Jakobson niet de enige maar wel de dominante functie in de verbale kunst, terwijl zij in alle andere verbale activiteiten optreedt als een ondergeschikte, bijkomende constituent. De bestudering van de poëzie kan zich niet beperken tot de poëtische functie, stelt hij, want de bijzonderheden van de verschillende poëtische genres impliceren een participatie van de andere verbale functies. Epische poëzie, die op de derde persoon is gericht, brengt voor Jakobson de referentiële functie van de taal met zich mee. Lyrische poëzie, gericht op de eerste persoon, ziet hij als nauw verbonden met de emotieve functie. Poëzie van de tweede persoon is doortrokken van de conatieve functie en is ofwel smekend ofwel aansporend, zo besluit hij.

65 Het grotere geheel wordt hier echter niet uit het oog verloren. Hoe belangrijk de bundel als constructie en als fictie kan zijn voor het metapoëtische, zal blijken uit de bespreking van Hamelinks *Folklore Imaginaire de Flandre* (1994) en *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman* (1997).

66 Een verwijzing naar de extraliteraire context is uiteraard niet per definitie metapoëtisch. Zo'n verwijzing kan metapoëtisch worden door de band met andere actoren in het schema, bijvoorbeeld door uitspraken van de dichtersfiguur over de representatie van die context.

67 Zoals Jäger schrijft, is het vruchtbaar verschillende invalshoeken te hebben: 'Different approaches will lead to different descriptions and evaluations of poetic self-referentiality. A close reading according to the methods of New Criticism can perhaps best account for the formal and semantic structures which [are] termed "reflexive reference", while a contextual (e.g. Marxist) reading may result in a demonstration of the poet's self-awareness in engaging with the (poetic and non-poetic) discourses that he/she enters into by writing and publishing the poem. A reader-oriented approach, on the other hand, might concentrate on the recipients' expectations and on the specialised cultural knowledge that is often required for the decoding of a poem's self-referential signals. But it probably takes a reading that combines textual and contextual analysis to reveal the potential force of self-referentiality, to show that poetry, by reflecting on its own material and processes, may in fact be concerned with more than just poetry and poets' (Jäger 1996:21).

Deel II: Jacques Hamelink

Het tweede deel van dit proefschrift is een auteursportret van Jacques Hamelink. Op een kort gehouden biografie volgt een overzicht van zijn gehele literaire productie. Eerst komt het proza aan bod. Veel omstandiger bespreek ik vervolgens Hamelinks essays. Dat deel van wat Van den Akker de versexterne poëtica heeft genoemd (Van den Akker 1985:14), is immers bijzonder verhelderend wat Hamelinks kunstopvatting betreft. In de behandeling van zijn essays wordt Hamelink in een literaire en - ruimer - culturele context geplaatst. Zijn affiniteit met een dichter als Celan, bijvoorbeeld, wordt bewezen in een vergelijkende studie van poëticale toespraken.

Hamelinks dichtbundels bespreek ik chronologisch en ik belicht de kernideeën. Het overzicht moet een beknopt maar algemeen beeld bieden van deze poëzie en een achtergrond vormen voor het derde deel van dit proefschrift, waarin ik de metapoëtische gedichten analyseer.

De bespreking van de poëzie wordt onderbroken voor een interludium, met een verwijzing naar Van Ostaijen getiteld ‘Rijke Armoede van de Trekharmonika’ (Van Ostaijen 1952:475). Deze poging tot definiëring van de *poésie pure* en Hamelinks eigen vorm daarvan is onontbeerlijk voor een goed begrip van het recente werk.

Na het chronologische en algemene overzicht van de poëzie en de receptie ervan is er een poging tot systematisering, waarbij de evoluties in Hamelinks poëtische oeuvre geschetst worden. Daar wordt de driedeling aangebracht en verklaard die de structuur van het derde deel van dit proefschrift zal bepalen.

De metapoëzie is nauw verbonden geraakt met het poststructuralisme. Dit zou het vermoeden kunnen wekken dat Hamelink een postmodernist is. In het laatste hoofdstuk van dit tweede deel situeer ik de dichter ten opzichte van het postmoderne en andere ismen.

Hoofdstuk 6: Het leven

Een spookstem als een klok. Dat is Jacques Hamelink in het literaire wereldje van vandaag, waarbij meteen dient opgemerkt dat maar weinigen de klok horen luiden. Een spookstem: al liet hij in 2008, naar aanleiding van zijn nominatie voor de VSB-prijs, even wat meer toeschietelijkheid vermoeden, Hamelink heeft zich een paar decennia geleden teruggetrokken uit de *spotlights* van het literaire circus. Welk beeld mogen wij hebben van een man die lange tijd zelfs weigerde zich te laten fotograferen? Wat mogen wij weten over het leven van de mens achter de boeken? Alleen het hoogstnoodzakelijke, alleen wat belangrijk is in het werk.

Hamelink werd geboren op 12 januari 1939 in Zeeuws-Vlaanderen, het noordelijkste deel van Vlaanderen dat tot Nederland behoort. De spanning tussen Vlaanderen en Holland is weleens voelbaar in zijn oeuvre, maar belangrijker is het feit dat het Zeeuwse landschap er geregeld fungeert als decor. Dat is, bijvoorbeeld, zo in zijn vroege verhalen en in de dichtbundel *Folklore Imaginaire de Flandre* uit 1994. In een prozagedicht daaruit gaat het over ‘paardevijgen van gehuchten als Driewegen’ (1994:19). Dat onooglijke Driewegen, aanhangsel van de lokale lichtstad Terneuzen, is Hamelinks eigenlijke heimat.

Er zijn vruchtbaarder geboortegronden. Calvinisme en sociale controle: dat is Driewegen in een paar woorden. Het kan niet gemakkelijk geweest zijn daar als kunstzinnige jongeman op te groeien, in een relatief kansarm milieu bovendien. Het zal dan ook niemand verbazen dat Hamelink - de vreemde, de fantast - het gehucht in 1960 inruilde voor Terneuzen *city* en in 1963 naar Amsterdam verhuisde. In de loop der jaren woonde hij op verschillende plaatsen in Nederland en uiteindelijk vestigde hij zich in Ilpendam, maar een mens komt nooit helemaal los van zijn wortels. Die idee zit in het gedicht ‘Verzoendag’ uit *Herinnering aan het verdwenen licht*, een bundel die eigenlijk een grote *Wiedergutmachung* is, niet alleen met ‘dood kwarregat, ongetrooste weidierendrinkput, vlek / van herkomst Driewegen’, maar ook met de vader (1986b:21).

Jan Hamelink en Pieternella Oppeneer kregen hun enige kind, de zoon die ze Jacobus Marinus doopten, op latere leeftijd. Hamelinks moeder was katholiek, maar haar godsdienst beïnvloedde de auteur niet zo erg als het calvinisme van zijn vader. Ten huize Hamelink was de voorlezing uit de Schrift een ritueel, zoals het hoorde. Goede calvinisten stuurden hun kinderen ook naar de zondagschool, waarin de Statenbijbel - vaak moeilijk begrijpbaar door het poëtische en hermetische van de archaïsche taal - verhelderd werd. Vader Hamelink, die blijkbaar zelf oudtestamentisch streng kon zijn, ging nog een stapje verder. De kleine Jacobus

moest Bijbelpassages uit het hoofd leren - het heilige boek letterlijk incorporeren - en wanneer hij haperde tijdens het reciteren, kreeg hij straf.

De dressuur had niet het verhoopte effect. ‘Het is bepaald onjuist te spreken van “geloofsverlies”. Ik heb nooit geloof als bedoeld bezeten’, liet Hamelink in 1965 optekenen in *De kogel door de kerk. 14 interviews met gewezen gereformeerden* (Hamelink in Koster, Van Bennekom, Van Halsema, Schouten en Sizoo 1965:198). Hij zei toen ook:

> Bij mijn weten heb ik maar één keer gebeden. Ik zal toen ongeveer tien jaar zijn geweest. Op een keer toen ik's avonds thuis kwam, waren mijn ouders er niet. Ik ging ze zoeken, en toen ze onvindbaar bleken raakte ik in paniek. Maar terwijl ik bad dacht ik al: ‘het helpt niet, het helpt niet. Dàt luistert niet, want dàt is er niet’. Niet lang daarna haatte ik mijn milieu en geloof gelijkelijk en als de pest. Op mijn achttiende weigerde ik verder nog naar de kerk te gaan, mijn vader sloeg me toen wekenlang iedere zondagmorgen het nest uit. [...] Op mijn twintigste heb ik, nadat ik per stencil vernomen had dat men me wilde ‘afsnijden’ van de gemeenschap der heiligen, mezelf per briefkaart afgesneden (Hamelink in Koster, Van Bennekom, Van Halsema, Schouten en Sizoo 1965:198-199).

Hamelink is inmiddels de zeventig voorbij en een kwezel of pilaarbijter zal hij wel niet meer worden, maar door de jaren heen is hij duidelijk veel minder afkerig geworden van het geloof. De schrijver is er op z'n zachtst gezegd door gefascineerd. Zijn persoonlijke credo formuleerde hij misschien nog het duidelijkst in zijn essaybundel *Vuurproeven*; hij noemt zich daar een kathaar (1985a:65). Een ketter, dus, die niet zomaar alles slikt wat men hem wil inlepelen, maar die ook bepaalde premissen aanvaardt. Het ongeschreven dogma van de ontzielde maatschappij waarin geen wonder meer mogelijk is, verwerpt Hamelink in ieder geval.

Naast de geloofskwestie is er de literaire waarde van de Bijbel. Dat die immens is, heeft Hamelink nooit betwist. Zo zei de gewezen gereformeerde in 1965:

> Wat wel een bestanddeel van mijn werk vormt is de bijbelse verbeeldingswereld. [...] Het Oude Testament bevat grandioze verhalen, gruesome stories en andere. En superieure poëzie, het boek Job bv. Die beeldenskala, die wortel geschoten heeft in het landschap van mijn jeugd, kan ik niet anders dan gebruiken. Mijn werk wordt er zelfs bepaald door verrijkt (Hamelink in Koster, Van Bennekom, Van Halsema, Schouten en Sizoo 1965:201).

Het boek dat het felst door Hamelinks kennis van de Bijbel is gekleurd, is ongetwijfeld *Sacrale komedie*. Die bundel uit 1987 is een selectieve en interpretatieve poëtische herverwoording van het Boek der boeken. Met behulp van de pen heeft Hamelink zich het

livre de chevet van zijn vader pas echt eigen gemaakt: hij nam het op in zijn minst sterfelijke corpus.

Dat Hamelink Nederlandse taal- en letterkunde studeerde aan de Katholieke Leergangen te Tilburg en een tijdlang leraar was te Terneuzen, is niet zo interessant voor ons; dat hij in 1963 besloot zich helemaal toe te leggen op de schone letteren en hij zich in zijn werk vaak gedraagt als een schoolmeester veel meer. Schoolmeester is hier overigens geen scheldwoord. Hamel ink is een *poeta doctus*, een geleerd dichter die zijn lezer confronteert met werelden waar de meeste mensen niet in thuis zijn. Hij nodigt zijn lezer dus uit (of dwingt hem) tot het verkennen van die werelden. Die verplichte lectuur is een pedagogisch aspect van deze poëzie. Een tweede is de vaak gebiedende toon. De dichter lijkt de mensen te willen heropvoeden, zoals in de reeks 'Contra-scholarch' uit *Kinksteen van Ch'in* (2003). Daar richt de spreker zich tot een 'efebe' - vertegenwoordiger van de jeugd die de toekomst en de hoop is - en reikt hij hem een andere waarheid aan dan de twijfelachtige die hem voorgeschoteld wordt op de schoolbanken (2003:70). Hoewel het niet altijd zo duidelijk is wanneer men zijn cultuurkritische gedichten leest, is Hamelink een idealist. Hij droomt van een betere wereld en lijkt te geloven dat hij die met zijn poëzie kan helpen scheppen.

De dichter is drie keer getrouwd, en dat heeft invloed gehad op zijn werk. Hamelinks huidige echtgenote is een Tsjechische. Zijn interesse voor haar land en cultuur resulteerde onder andere in de bundel *Boheems glas* (1995). Misschien was de tweede mevrouw Hamelink een belangrijker muze. Niet alleen was zij een aanhangster van de antroposofie van Rudolf Steiner, die Hamelinks boksbal werd in *Uit een nieuwe Akasha-kroniek* (1983). Zij heeft de schrijver ook kinderen gegeven. In dit poëtische oeuvre treedt de dochter van de dichter geregeld voor het voetlicht, maar alleen zijn eerstgeborene is alomtegenwoordig. Asael Hamelink, geboren en gestorven op 19 augustus 1984, schittert door zijn afwezigheid als een ster - een beeld dat vaak terugkomt. Rond hem draait het leeuwendeel van Hamelinks (latere) werk en dus ook (tot op grote hoogte) dit proefschrift: van alles is hij de lege kern.

Hamelinks literaire carrière begon veelbelovend. Van 1961 af verschenen zijn teksten in tijdschriften als *Nieuw Vlaams Tijdschrift, Kroniek van Kunst en Kultuur, De Gids, De Vlaamse Gids, Roeping* en *Podium*. Het waren echter vooral de mensen van *Merlyn* die Hamelinks ster deden rijzen. Klaarblijkelijk was zijn werk een vette kluif voor Kees Fens, J.J. Oversteegen en H.U. Jessurun d' Oliveira, *gefundenes Fressen* voor de enthousiaste beoefenaars van *close reading*. Toen *Merlyn* in 1966 de boeken sloot, was Hamelink volgens Jaap Goedegebuure gepromoveerd tot een paradepaardje van het blad (Goedegebuure 1982).

De schrijver zelf heeft zich echter nooit gedragen als een adept van de Merlynisten. Hij gaf zelfs scherpe kritiek op zijn ontdekkers, in het bijzonder op de ‘zich essayist noemende leraar nederlands m.o. a en b Kees Fens, ja precies, die dwergpoedel waar alle boekhandelaars in aanbidding voor met hun gezicht op de toonbank slaan, om vervolgens vliegensvlug in te kopen wat hij mooi vindt’ (Hamelink in Verdaasdonk 1975:3). Hamelink was en is *his own man*. Die autonomie sluit de totale overgave aan een of ander literair tijdschrift uit. Toch is het de moeite waard even in te zoomen op de tijdschriften en in *fast-forward* een beeld te geven van H ameli nks aanwezigheid erin door de jaren heen.

Merlyn werd opgevolgd door *Raster*. Daarover schreef Cyrille Offermans: ‘Tot de gezichtsbepalende auteurs behoorden, behalve Ten Berge [...] zowel “intellectueel” construerende als cultureel-antropologische dichters als Rein Bloem, Breyten Breytenbach, Hans Faverey, Jacques Hamelink, Gerrit Kouwenaar, Eduardo Sanguineti, Nathaniel Tarn en Kenneth White. *Raster* was in deze jaren vooral een werkplaats voor doorgaans onbekende dichters, die elders geen of vrijwel geen publikatiemogelijkheden hadden. Breytenbach en Faverey golden nog algemeen als onleesbaar’ (Offermans 1993:832). Over de intensiteit van Hamelinks band met dit tijdschrift lopen de meningen uiteen. Rein Bloem lijkt de dichter als lid van de club te beschouwen wanneer hij schrijft dat hij zich in *Raster* hermetisch ontwikkelde, richting Paul Celan (Bloem 1983). Goedegebuure stelt daarentegen dat Hamelink de aansluiting met *Merlyns* erfgenaam miste doordat hij te zeer een bevlogen romanticus en te weinig een nieuwlichter was (Goedegebuure 1982). Volgens hem kon Hamelink nog wel eens terecht in *De Gids* of *Gedicht*, het poëtische huisorgaan van zijn toenmalige uitgeverij De Bezige Bij, maar raakte hij voor het overige geïsoleerd. Goedegebuure meent dat het niet uit te sluiten valt dat de dichter zijn verzamelbundel in 1976 om die reden *Niemandsgedichten* noemde.

Literaire tijdschriften lijken soms wel vijandelijke stammen, bijvoorbeeld wanneer Bloem schrijft dat Hamelink voor ‘[d]e spectaculairste overloop van de laatste tijd’ zorgde door van *Merlyn* en *Raster* naar *Tirade* - met de t van toegankelijkheid - te verhuizen (Bloem 1983). Begin jaren tachtig trad Hamelink toe tot de redactie. De dichter, die de middelbare leeftijd naderde, deed dat naar eigen zeggen uit idealisme, om zijn jongere collega's dienstbaar te zijn. Al gauw ontstonden er echter meningsverschillen met de uitgever en peetvader van het tijdschrift, Van Oorschot, waardoor de samenwerking vroegtijdig werd stopgezet.

Wanneer de auteur zich een zeldzame keer in het literaire wereldje engageerde, kwam er overigens steeds ruzie van. Jarenlang was Hamelink slapend lid van de Vereniging voor

Letterkundigen. Midden jaren zeventig verliet hij het genootschap op een geruchtmakende manier, nadat hij was opgeschrikt door het democratische voornemen de kwaliteitscriteria voor toetredende leden te laten varen.

Op dat moment had Hamelink al heel wat publicaties in boekvorm op zijn naam staan. In 1964 was de schrijver vijfentwintig en debuteerde hij tweemaal. In februari verscheen zijn verhalenbundel *Het plantaardig bewind*, in juni zijn debuut *in poeticis, De eeuwige dag. Pour la petite histoire:* de gedichten waren het eerst klaar, maar de uitgever Polak & Van Gennep verkoos een prozadebuut. Misschien is dit veelbetekenend. Al voelde Jacques Hamelink zich van het begin af in de eerste plaats een dichter, hij werd het felst bejubeld om zijn proza.

Hoofdstuk 7: Het narratieve proza

7.1. De vroege verhalen

In *Het plantaardig bewind* stond de mens centraal die niet opgewassen was tegen de natuur, tegen de duistere krachten buiten en in hem, waardoor hij van zijn omgeving geïsoleerd raakte (1964a). De personages werden geconfronteerd met onheil, dat gevreesd of verlangd kon worden, maar dat in ieder geval onontkoombaar leek en samenhing met hun zoeken naar de zin van het bestaan. In de latere verhalenbundels, in *Horror vacui* uit 1966 en *De rudimentaire mens* uit 1968, bleef deze thematiek belangrijk.

Dit vroege proza werd tot de literatuur van de verbeelding gerekend.[68] Sommige verhalen leken nochtans vrij realistisch. In ‘Door een vlies van slaap en tranen’ uit *Het plantaardig bewind*, bijvoorbeeld, raakte een jongetje in de ban van een dame die een meer dan gezonde belangstelling had voor hem. Het titelverhaal van Hamelinks tweede bundel, ‘Horror vacui’, beschreef een al minder alledaagse situatie: twee overlevenden van een vliegtuigramp wachtten in de vrieskou op de dood. ‘De huidaandoening’ uit *De rudimentaire mens* was een kafkaiaanse fantasie waarin een man letterlijk versteende en uiteindelijk in de natuur gedropt werd tussen andere rotsblokken.

Dit brengt ons bij het patroon dat Michel Dupuis in Hamelinks verhalen zag (Dupuis 1970:647). Volgens Dupuis was er vaak sprake van een ontmenselijking, die de vorm aannam van een regressie naar een primitiever levensvorm. Het denken, zo eigen aan de mens, leek Hamelink een doorn in het oog. De prenatale rust, daarentegen, was in zijn verhalen een waar

ideaal. Alleen door zich over te geven aan de natuurkrachten en er zelf één te worden kon het personage die opperste graad van geluk bereiken. Het was dan ook niet verwonderlijk dat de protagonist zijn metamorfosen doorgaans toejuichte, stelde Dupuis (Dupuis 1970:647). Na een leven vol problemen kwam de vaak hypergevoelige hoofdpersoon op een niveau waar slechts levenskracht en het uitleven van het instinct golden. Of hij nu een dier, een plant of een steen werd, hij voelde een gelukzalige onbekommerdheid. Naast de eenheid met zichzelf bereikte de hoofdfiguur een extatische eenheid met de oervormen van het leven. Er werd, zo schreef Dupuis, teruggegrepen naar de diepste kern van de rudimentaire mens: een chaotische maar onproblematische toestand waarin met dierlijke, plantaardige of steenachtige zorgeloosheid aan vernietiging en voortplanting werd gedaan.

Drie verhalenbundels, drie voltreffers. Maar succesvol of niet, na een paar jaar was Hamelink niet meer tevreden met zijn werk. Daarom verving hij de boeken door *Gehandhaafde verhalen* (1979a), de zes vertellingen - amper een derde van de tot dan in boekvorm verschenen korte verhalen - die voor hem overeind bleven, na correctie.

In de 'Verantwoording', vooraan in *Gehandhaafde verhalen*, verklaarde Hamelink het principe van Pontius Pilatus - *quod scripsi, scripsi* - te huldigen, maar voegde hij daaraan toe dat hij een groot deel van zijn vroegste werk als ongeschreven beschouwde (1979a:5). De auteur erkende dat hij steeds meer betwijfelde of hij ooit wel een prozaïst geweest was, maar dichtte de zes *Gehandhaafde verhalen* een eigenheid toe die bestendiging rechtvaardigde. Hamelink kon zich, zo schreef hij, identificeren met de Tsjechische schrijver van Borges die zichzelf beoordeelde op basis van wat hij nog zou schrijven, terwijl de lezer de auteur slechts kon afrekenen op wat hij al geschreven had: 'Tussen 1962 en 1967 was dat dan aan proza dit, en geen woord meer. Wie zich van de rest nog iets herinnert nodig ik uit een kleine bijdrage te leveren aan wat geheel in de lijn van de ontwikkeling ligt en nu alvast een begin te maken met vergeten' (1979a:5-6). Zoals zoveel zichzelf respecterende schrijvers, heeft Hamelink zijn nalatenschap dus zelf gefatsoeneerd.

Hamelinks integriteit werd door sommigen niet (als dusdanig) begrepen. Leo Geerts, bijvoorbeeld, beschouwde zijn verzoek als je reinste arrogantie, geïrriteerd als hij was door het 'prima-donna-gedoe' van de auteur en door het feit dat Hamelink bepaalde verhalen 'verloochen[de]' (Geerts 1980). Het verbaasde wel meer recensenten dat hun lievelingsverhalen de selectie niet overleefd hadden.[69]

7.2. Het Grote Verhaal

In een (mogelijk fictief) interview met Jan Kees Verdaasdonk in *Bulkboek 37* heeft Hamelink zijn proza zelf onderverdeeld in drie fasen (Hamelink in Verdaasdonk 1975:1). De eerste fase, die van de verhalenbundels, noemde hij intuïtief en zintuiglijk. In de tweede fase zag hij meer vormbeheersing, meer overzicht en meer diepgang. Hij vond de dingen, kortom, beter gefundeerd. Tot die tweede periode rekende Hamelink *Ranonkel of de geschiedenis van een verzelving*, ondertitel *een soort epos* (1969a). Dat boek, dat op gejuich onthaald werd en door Georges Wildemeersch zelfs als een nieuwe *Ulysses* werd bestempeld, wordt ook nu nog algemeen beschouwd als Hameli nks meesterwerk (Wildemeersch 1970).

Het verwonderde Dupuis niet dat Hamelink steeds meer toenadering zocht tot het groteske en dat het esthetische effect daarbij minder belangrijk was dan het zichtbaar maken van een visie (Dupuis 1970:646). De monstergroei- en stofwisselingsprocessen die al aanwezig waren in de verhalen, merkte hij ook op in *Ranonkel*. In dat cyclische verhaal van een beschaving is Destructie=Reorganisatie het voornaamste principe. Op de afschaffing van een bepaalde levensvorm volgt een nieuwe *modus vivendi*, maar uiteindelijk is of wordt alles *the same old song*. Hamelink heeft de gehele cultuurgeschiedenis betrokken in deze parodie op de historie. Zoals Hugo Bousset schreef, zitten er in *Ranonkel*, net als in de klassieker van Joyce, verschillende structuurpatronen (Bousset 1979:706). Een ervan is de Bijbel.

Het verhaal gaat, grof geschetst, als volgt. Na de dood van zijn tirannieke vrouw concentreert Evarist zich volledig op zijn - door haar verboden - planten. Een ranonkelplantje tiert verbazend goed. Eerst overwoekert het zijn hele huis, later de hele stad en uiteindelijk doet het de stad instorten. Daarna lijken de mensen het paradijs te hebben teruggevonden. Ze leven als apen in de ranonkel en laten zich leiden door hun driften. Evarist wordt beschouwd als een verlosser. Uiteraard is niet iedereen gelukkig met de nieuwe gang van zaken: de pastoor probeert de mensen te overtuigen van het satanische karakter van de boom. Een nieuwe wending kondigt zich aan. De apostels hebben disputen over Evarist-Ranonkel. Clans, vetes, eerzucht, een verlangen naar prestige en andere fraaie aspecten van het gemeenschapsleven komen het vegetatieve bestaan verdringen. Een nieuwe metamorfose van het decor volgt. Massa's vogeldrek vallen neer op de planten die daardoor steenachtig worden en de ooit bedolven stenen van de vorige stad komen weer boven. Al gauw staat er een reusachtige kathedraal, van waaruit een schrikbewind gevoerd wordt. Het is het begin van alweer een zogenaamd nieuwe beschaving.

7.3. De late verhalen

In de derde fase van zijn proza schreef Hamelink erg korte verhalen. Prozagedichten noemde Bousset de teksten in *Afdalingen in de ingewanden* (1974b) en *Een reis door het Demiurgenrijk* (1976b) (Bousset 1979:708). In het eerste boek wou Hamelink de geest exploreren zoals James Cook dat met de buitenwereld had gedaan. Hij beschreef het werk als: 'Niks sappigs, niks geen realisme, helemaal geen psychologie [...]. Ook het jeugdsentiment en de neoromantiek [...] en vooral het engagement ontbreken helemaal. Geen poot om op te staan behalve voor de weinige mensen die iets wat echt alleen maar uit taal bestaat weten te waarderen' (Hamelink in Verdaasdonk 1975:2). Dat laatste lijkt ook op te gaan voor het tweede boek, waarin de spreekstem eveneens op reis gaat, maar niet voordat hij zichzelf ('Logheid van de stof, traagheid van de geest', (1976b:7)) heeft uitgeschakeld ('Ik had geen standpunten meer' (1976b:7)).

In het *Bulkboek*-interview sprak Hamelink naar aanleiding van *Afdalingen in de ingewanden* van verinnerlijking, versobering en versmalling (Hamelink in Verdaasdonk 1975:2).[70] In deze fase daalde hij diep af in het ik. Door de vernauwing van het allersubjectiefste heen probeerde hij iets te bereiken wat op objectivering leek. Maar in deze derde fase kon de auteur op veel minder bijval rekenen.

Toen *Uit een nieuwe Akasha-kroniek,* het (voorlopig?) laatste prozawerk, in 1983 verscheen, was de bevreemding compleet. In die verhalenbundel ging Hamelink tekeer tegen Rudolf Steiner en zijn antroposofie, wat al bleek uit de titel, een allusie op Steiners *Aus der Akasha-Chronik*. Met behulp van die Akasha-kroniek zou de helderziende volgens Henri Floris Jespers niet alleen de toekomst kunnen voorspellen, maar ook - en vooral - het verleden kunnen lezen (Jespers 1984:354). Daarbij is er sprake van Akasha-vorsing, omdat zelfs de meest ingewijde lezers het boek maar moeizaam kunnen ontcijferen.

Uit een nieuwe Akasha-kroniek was een aanval op Steiner, jazeker. Maar zoals Frans Aerts opmerkte, bleek 'de zelf wat wazige Hamelink door het Steinerverschijnsel gefascineerd [...] zoals een konijntje door een slang, zoals een minnaar door de fatale vrouw' (Aerts 1984). Hoezeer Hamelink ook fulmineerde tegen het obscurantisme, zijn belangstelling ervoor was verdacht groot. Vandevoorde schreef in dat verband dat de antroposofie, net als de theosofie waar zij zich van afscheurde, sterk beïnvloed was door de ketterse bewegingen uit de eerste eeuwen van onze tijdrekening, en hij wees op Hamelinks dubbelzinnige positie ten opzichte van het onrechtzinnige geloof (Vandevoorde 1985a:6). Enerzijds, zo schreef

Vandevoorde, was de auteur in zijn werk afkerig van iedere vorm van occultisme, anderzijds bekende hij zijn affiniteit met de heresieën die alle op zoek waren (en zijn) naar de overwinning van het geestelijke.

7.4. Ander werk

Hamelink heeft ook drama geschreven. Het 'mysteriespel voor stemmen' *De betoverde bruidsnacht* (1970a) werd als hoorspel opgevoerd op de radio en door de auteur zelf tot zijn tweede periode gerekend (Hamelink in Verdaasdonk 1975:1). Verder is Hamelink een begenadigd vertaler. Zo vertaalde hij *De blinde uil* van Sadegh Hedayat (1965), *Het martyrium* (1967) en het *Toneel* (1974a) van Elias Canetti, *Drie vrouwen* van Robert Musil (1969b) en enkele verhalen van Hugo von Hofmannsthal in *De vrouw zonder schaduw* (1972b). Wat de poëzie betreft, staan *Zestien gedichten* van Abu'l-Ala al-Ma'arri (1977a) en *Strofen bij de dood van zijn vader* van Jorge Manrique (1981a) op zijn palmares. Ten slotte stelde hij een bloemlezing samen uit het (vertaalde) werk van Eugenio Montale, getiteld *De roos in de kermistent* (1984a).

Zoals het proza houdt het vertaalwerk op in het midden van de jaren tachtig. Op dat moment sluit de dichter de dichtbundels af die in 1993 in zijn *Tweede gedichten* zullen terechtkomen. In het midden van de jaren tachtig stopt Hamelink ook met het schrijven van essays.

Eindnoten:

68 De criticus die *Het plantaardig bewind* voor *Nieuwe Rotterdamse Courant* besprak, schreef: 'Het merkwaardige van Hamelink nu is dat hij helemaal los lijkt te staan van wat we zo langzamerhand de "traditie van het bekentenisproza" kunnen noemen. Het valt waarschijnlijk iedere lezer direct op dat, hoewel drie van de zes verhalen uit *Het plantaardig bewind* in de ik-vorm geschreven zijn, dit werk heel iets anders is dan een onmiddellijke neerslag van het zelf beleefde. Er is een sterk overheersen te constateren van de verbeelding' (Anoniem 1964). Albert van der Hoogte gaf zijn artikel over Hamelinks prozadebuut de titel 'Verbeeldingskracht' (Van der Hoogte 1964). Bernlef schreef een recensie van *Horror vacui* getiteld 'Jacques Hamelink: werkelijkheid tussen aanhalingstekens' en zag in alle verhalen uit de bundel hetzelfde principe: de verbeelding die de werkelijkheid beïnvloedde (Bernlef 1966).

69 'Met name Brandoffer op zondag, Een schijndode maan en Spons in de bloedsomloop zijn verhalen die ik, ondanks het verzoek van de auteur, niet gauw zal vergeten', schreef Wam de Moor (De Moor 1979). 'Waarom dan toch deze grote schoonmaakMen waarom betreft die dan wel verhalen als Een voorbode van de civilisatie en Een volkomen verkilling en niet Door een vlies van slaap en tranen en De boom Goliath?', vroeg Offermans zich af (Offermans 1979). '[D]it is [Hamelinks] volste recht, maar het is natuurlijk de vraag of hij volkomen gelijk heeft, en ik ben toch ook wel blij dat er nog honderden exemplaren van zijn eerste drie bundels bestaan en zullen blijven bestaan, ook al ben ik het dan persoonlijk met zijn keuze volkomen eens. Ik zou ook nog genade hebben laten gelden voor het verhaal "Een grote spierwitte kat" uit "Horror vacui", waarmee dan deze bundel ook vertegenwoordigd was geweest; had het desnoods zelfs willen ruilen voor "An den Knaben Elis", maar verder: een feilloze keus, zoals het nu is; een bijzonder sterke verhalenbundel', zo oordeelde Warren (Warren 1979).

70 *Een reis door het demiurgenrijk* was toen nog niet uit.

Hoofdstuk 8: Het essay

8.1. het wandelende woord

Hamelinks eerste essay werd in 1972 gepubliceerd in *Ons erfdeel*. Een jaar voordien was de dichtbundel *Geest van spraak en tegenspraak* verschenen, maar in 'het wandelende woord' had de schrijver het voornamelijk over zijn proza, wat al gesuggereerd werd door de titel. Die kwam er waarschijnlijk naar analogie van 'Het wandelende woud', een verhaal uit *Het plantaardig bewind* dat bewaard bleef in *Gehandhaafde verhalen.*

In 'het wandelende woord' stelt Hamelink zichzelf voor. Hij ambieert een volledig en waarheidsgetrouw portret. Bijgevolg reist de schrijver naar het verre verleden en keert hij, niet ongevoelig voor de *genius loci*, terug naar zijn geboortegrond. Zijn zelfportret begint met een schets van Zeeuws-Vlaanderen, het 'achterlijk[e]' protestantse gebied dat zijn voorouders reeds in de vroege middeleeuwen bewoonden (1972a:7). Over die regio werd jaren gebakkeleid, ook nog lang na het uiteenvallen van het rijk van Willem de Eerste, waarbij het noordelijkste deel van Vlaanderen, het vroegere Staats-Vlaanderen, Nederlands grondgebied werd. Hamelink lijkt de 'agrariërsafschuw', de kortzichtigheid waardoor zijn voorzaten niet tot het zich snel industrialiserende en Roomse België wilden behoren, te betreuren (1972a:7). Hoe multicultureel zijn poëzie ook is, de klemtoon in het woord Zeeuws-Vlaming valt voor Hamelink op Vlaming.

Na zijn geboortestreek, zijn voorouders en de oorlogsjaren die zijn kindertijd kleurden, beschrijft Hamelink zijn geboorte als kunstenaar. Adriaan Roland Holst merkte Hamelinks 'onmiskenbare aanleg' op nadat de jongeman hem enkele verzen had opgestuurd, en dat compliment liet de beginneling niet onberoerd: 'Ik zet de tanden op elkaar en zal een soldaat van het woord zijn' (1972a:8). '[E]en soldaat van het woord': misschien is dit het geschikte moment om op te merken dat Hamelink inderdaad iets militants heeft (1972a:8). Met een dichter-soldaat als Agrippa d'Aubigné, die ik straks zal behandelen, heeft hij misschien niet het rotsvaste geloof in de protestantse zaak maar wel het fanatisme gemeen.

Volgt *a portrait of the artist as a young man*. Zoals dat vaak gaat met beginnende auteurs, wordt Hamelink 'met een bewonderde schrijver in de ene hand en [z]ijn pen in de andere [...] iedereens epigoon' (1972a:8). In Nederland valt er volgens de kritische lezer niet veel te rapen: alleen de poëzie van Slauerhoff, Nijhoff, Marsman, Hadewych, Kloos, Leopold, Achterberg, Lucebert en Gorter. Het buitenland blijkt een betere *Fundgrube*. Hamelink ontdekt Rimbaud, Baudelaire, Laforgue, Michaux, Trakl, Rilke, Celan, Hölderlin, Coleridge,

Blake, Keats, Donne en Dylan Thomas. Ook de buitenlandse prozaïsten weet hij te waarderen, in het bijzonder Kafka, Faulkner, Kleist, Hemingway, Scott Fitzgerald, Capote, Kerouac, Grass, Céline, Emily Brontë, Beckett, de Stevenson van *Treasure Island* en Herman Melville. Het Nederlandse proza komt pas lang daarna, omstreeks 1965, met Hermans, Van het Reve, Boon, Nescio en Van Oudshoorn, maar in hun klimaat voelt Hamelink zich niet thuis. Het meest waardeert hij nog de grote prozawerken van Slauerhoff, *Het Verboden Rijk* en - vooral - *Het Leven op Aarde*.

De jonge Hamelink ontdekt de wereld en de letteren, en het ontgoochelt hem zeer te moeten vaststellen dat alles al gedaan is. Het inzicht dat hij, sterveling, geen god of tovenaar kan zijn maar hoogstens een kopiist, is ontnuchterend. Op onbewaakte ogenblikken, echter, krijgt hij weer dat gevoel dat er, door het gebruik van de juiste toverformules, nog heel wat aan de wereld te veranderen en toe te voegen is. Het enige echt typische voor een schrijver is volgens Hamelink dat hij 'aan de inblazingen van die koortsachtige duiveltjes gehoor geeft, dat hij het [...] twijfelachtig vermogen bezit te vergeten dat de wereld definitief de wereld is en hijzelf definitief hijzelf en dat de wereld een Sahara is waarin hij niet meer voorstelt dan het allerkleinste gruisje van een door een reuzenlaars verpulverde zandkorrel' (1972a:13).

Hamelink laat zich in dit essay vrij spottend uit over de 'koffiedikkijkers van de kritiek' die in zijn vroege werk freudiaanse elementen bespeurden (1972a:10). Hij wil niets ontkennen. Maar hij stoort zich aan het feit dat Freud door sommigen gebruikt wordt als een loper op moeilijke teksten. Hamelink schrijft dat hij de Weense wonderdokter niet las en dat hij die lectuur ook niet als een vereiste beschouwt. Een beetje schrijver is immers niet uit op theorie en allegorie. Hij creëert situaties, personen, gebeurtenissen en taalritmen die betekenisvol zijn en een coherent geheel vormen. In zo'n literair werk zitten onvermijdelijk onderstromen. Waar die vandaan komen?

> Het gebied dat me vermoedelijk behoorlijk naar zijn beeld en gelijkenis vervaardigd heeft, was, en is tot op zekere hoogte, een achterlijk agrarisch niemandsland, dat aan allerlei specifieke invloeden blootgestaan heeft, dat allereerst een eeuwen geduurd hebbende gedaanteverwisseling van zout water tot kleibodem doormaakte, dat zonder enige stad van betekenis eeuwenlang in een kultuurloos isolement leefde, dat dun bevolkt was met mensen die voor hun bestaan volstrekt afhankelijk waren van gunst en wangunst van regen en droogte, zon en ijsgang, oogst en misoogst, en die daardoor wel uiterlijk gehard werden, maar inwendig in een soort duurzame geschrokkenheid en ontsteltenis leefden, waar de sombere godsdienst van de genever gretig op inhaakte. Het is misschien ook geen toeval dat zich in mijn werk een paar dingen voordoen die misschien kortweg te omschrijven zouden zijn als *verbijstering, isolement* en *metamorfose* (1972a:14).

De schrijver is geschapen uit het stof van zijn geboortegrond. Maar het belang van de persoonlijkheid van een auteur moet volgens Hamelink niet overschat worden. Hij kan dan wel niet ontkennen dat de verbijstering, het isolement en de metamorfose hem aangaan, hij gelooft dat ze ons nog meer aangaan: 'Want wat is [e]en schrijver anders dan de seismograaf die de trillingen registreert die ù veroorzaakt?' (1972a:15). Een schrijver is niet veel meer dan een registrator. Hij heeft zijn persoonlijke inbreng, maar is eigenlijk het leegste soort mens dat er bestaat en krijgt alleen een identiteit door die van anderen vorm te geven. Terwijl hij andermans leven beschrijft, blijft zijn eigen leven een onbeschreven blad en buiten de schrijfervaring wordt zijn bestaan helemaal nevelig. De schrijver is, kortom, een ademdief.[71] De auteur is een parasiet die zijn longen vult met de levensgeest van anderen, wat een bewuste overlevingsstrategie is, want '[a]ls het gaat om niet-zijn of min-of-meer-zijn, prefereert ook hij het laatste' (1972a:16). Hamelink stelt:

> Door de anderen, door wie hij zich manifesteert en op wie hij volledig steunt, reflecteert de schrijver het tijdsgewricht waarin zijn boeken ontstaan. De anderen zijn bij die tijd betrokken, ze worden erdoor ge- en vervormd als een kiezelsteen door de slijpende inwerking van rivierwater. De schrijver, daarentegen, is onaangedaan, onbetrokken. Hij is immers leeg, kent dus hun betrokkenheid niet. [...] Zij zijn geëngageerd met een heleboel dingen, verstandige en stompzinnige, terecht of ten onrechte. Hij kent geen enkel engagement *dan dat met hun dromen, daden en gedachten*, die hij schift en opschrijft (1972a:16).

De onbetrokkenheid waarvan hier sprake is, lijkt zeer relatief. Hamelink staat wel niet op de barricaden in zijn vroege verhalen, maar zijn stelling dat het niet zijn bedoeling is de wereld vooruit te helpen lijkt ongeloofwaardig. Ze valt niet te rijmen met het voor de schrijver zo essentiële gevoel dat hij aan het begin van zijn artikel beschreef, het gevoel met de juiste toverspreuken nog heel wat aan de wereld te kunnen toevoegen en veranderen. Een begrip als onbetrokkenheid lijkt verder ongepast in de buurt van een verhalenbundel als *Uit een nieuwe Akasha-kroniek*.

Op dit punt wil ik even vooruitblikken op de (on)betrokkenheid van Hamelinks poëzie. De auteur van de vroege verzen lijkt niet bepaald onaangedaan, om van die van de latere gedichten nog maar te zwijgen. Wel is het zo dat de spreker in Hamelinks verzen soms letterlijk en figuurlijk boven onze tijd lijkt te staan. Dat hij een overzicht over de eeuwen schijnt te hebben en hij zich verheven lijkt te voelen boven ons cultureel en - algemener - menselijk geknoei. Ook is het zo dat er in *Eerste gedichten* zelden of nooit gejeremieerd wordt door een ik-figuur, dat daar - zoals ik straks nog zal aantonen - sprake is van een onpersoonlijke cultuurkritiek. Onpersoonlijk is echter niet gelijk aan onaangedaan en

onbetrokken. Hoe droog en registrerend de toon in de vroege gedichten ook is, deze verzen geven ontegensprekelijk blijk van veel (wan)hoop, en bijgevolg van (een onderkoelde vorm van) engagement.

'Schrijven kan men op vele manieren doen', stelt Hamelink nog, 'Ik doe het gemakshalve op de mijne' (1972a:17). Net als de echte wereld is de wereld van zijn woorden nogal verraderlijk. In de fictie is van duurzame relaties geen sprake en zijn de mensen vrijwel contactloos om de eenvoudige reden dat ze dat in de zogenaamde werkelijkheid ook zijn. Tussen leven en letteren is - helaas - geen fundamenteel onderscheid te maken:

> Stoplappen en twijfelachtige geintjes vervangen ieder intelligent gesprek. Gewelddadig, lafhartig, agressief, rankuneus, slaapzuchtig, een rommelaar op vuilnisbelten, doorgaans vrij geslachtsloos, een koboldesk heersertje op zijn vierkante meter grond is de mens die door mijn verhalen beent. Ik herken in hem de chaos, de waanzin, de veelvormigheid, de gigantische vergeefse Ban-de-Dood-samenzwering die wij 'leven' plegen te noemen en die ik ook herken wanneer ik de krant lees of een avond naar de televisie kijk of de wonderlijke kaarten betuur van de afbrokkelende op drift geraakte delta waar ik vandaan kom. Geen fantasie zou zo nonsensikaal kunnen zijn als hij vaak is, wanneer de werkelijkheid niet nog veel nonsensikaler was (1972a:17-18).

De Zeeuws-Vlaamse seismograaf Jacques Hamelink beoefent, met andere woorden, een eigen variant van het realisme, die sterk gekleurd is door een zoektocht naar het algemeengeldige. Hamelink bewandelt de weg van het silhouettisme.

8.2. Op weg naar de poëzie

Die laatste term, silhouettisme, is te danken aan Michel Bartosik, die zijn artikel over *Niemandsgedichten* de titel 'Jacques Hamelink als silhouettist' gaf (Bartosik 1981a:1). *Niemandsgedichten* (1976a) was door Hamelink deels als een bloemlezing en deels als een voorlopige afrekening met zijn jeugdverzen bedoeld. Het boek, dat een selectie uit de eerste zeven bundels bevat, bewijst dat zijn vroege werk een *work in progress* was. Immers, uit de eerste vier bundels was in 1976 al veel geschrapt en herschreven, uit de latere drie veel minder. Haar definitieve gedaante zou Hameli nks vroege poëzie echter pas krijgen in 1986, in *Eerste gedichten*. Daarover later meer. Op dit moment zijn we vooral geïnteresseerd in 'Op weg naar de poëzie', de tekst die Hamelink op 14 november 1975 voorlas voor de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde en die in *Niemandsgedichten* werd opgenomen.

Deze toespraak verraadt veel van de kunstopvatting van de jonge dichter. Anne Marie Musschoot signaleert symbolistische kenmerken, zoals de mystieke gevoeligheid, de zin voor het mysterieuze, voor de ruimte aan de andere zijde (Musschoot 1978:134). Musschoot plaatst Hamelink in een lange traditie van metafysische dichters. Het mystieke volheidsverlangen, het vergelijken van het gedicht met het gebed en het inzicht dat de dichter steeds opnieuw faalt zijn volgens haar bekende elementen die ook voorkomen in, bijvoorbeeld, de late poëtica van Paul van Ostaijen. Het poëtische pessimisme noemt ze zelfs een topos in de moderne westerse poëtica. Verder ziet ze verwantschap met de mythische dimensie in het werk van Adriaan Roland Holst en met de supra-rationele beeldvorming bij Lucebert. De dichter die het belangrijkst is voor 'Op weg naar de poëzie' vermeldt Musschoot echter niet. Odile Heynders heeft wel opgemerkt dat Hamelinks toespraak sterk beïnvloed is door 'Der Meridian', de poëticaal getinte dankrede die Paul Celan hield bij het in-ontvangst-nemen van de Büchner-prijs in 1960 (Heynders 1994:242). Zij wees op enkele belangrijke overeenkomsten. Wat volgt, is een uitbreiding van haar studie.

'Von der Kunst ist gut reden', zei Celan (Celan 2002:260). Immers, de kunst is een probleem, en wel een eeuwig probleem, dat de mens toelaat de woorden aan elkaar te rijgen. Hamelink ziet het anders; 'Het is moeilijk geworden om nog iets te zeggen over poëzie', zo steekt hij van wal (1976a:105). Dit heeft te maken met de vervlakking en verstarring van onze taal, die de dichter frustreert. Hij droomt er, bijvoorbeeld, van het woord ster te kunnen gebruiken zoals Dante in de veertiende eeuw. 'Ster' was het woord dat aan het eind van elk cantica de blikrichting bepaalde 'naar de ware ruimte waartegen de menselijke schimmen van toen zich aftekenden' (1976a:105). Maar de ster is niet meer wat ze geweest is. Zij is onttoverd, een brok scheikunde geworden door onze toegenomen kennis van de wereld. De hedendaagse poëzie houdt zich niet meer bezig met sterren, of nauwelijks, 'of met een bittere glimlach', want '[e]r is geen hemelruimte meer' (1976a:105-106). Hier klinkt verdriet door om ons geloofsverlies of - misschien eerder - om het verlies van die vorm van magie, mysterie en troost in onze moderne wereld. De uitspraak van Wallace Stevens 'After one has abandoned a belief in god, poetry is that essence which takes its place as life's redemption' was een mooi motto voor deze tekst geweest (Stevens 1957:158). De vraag die 'Op weg naar de poëzie' wil beantwoorden, is immers: 'Wat wil de poëzie in die wereld, die onmiskenbaar begrensd wordt door niet meer dan wieg en graf?' (1976a:106).

Hamelink gelooft - hij benadrukt meteen dat zijn toespraak het karakter van een credo heeft - dat de poëzie, voor zover ze trouw bleef aan zichzelf, poëzie bleef, en dus 'nog altijd het oneindige nastreeft, verduurzaming van een duizeling' (1976a:106). De auteur, die zijn

voorganger op geen enkel moment bij name noemt, laat Celan even figureren wanneer hij schrijft: ‘Poëzie, die oneindigspreking van louter sterfelijkheid en vergeefs, heeft een dichter gezegd’ (1976a:106), daarmee refererend aan ‘diese Unendlichsprechung von lauter Sterblichkeit und Umsonst!’ (Celan 2002:250).[72]

Hamelink stelt, net als Celan, dat het samenvattende gedicht, het eindgedicht (zoiets als ‘[d]as absolute Gedicht’, dus) onmogelijk is (Celan 2002:248); het is met de poëzie zoals met het leven: ‘[d]e wezenlijke problemen zijn niet oplosbaar, maar onopgelost moeten ze geleefd en onopgelost moeten ze geschreven worden’ (1976a:106). In zijn reikhalzen naar het onbereikbare legt het gedicht het falen bloot. En daarin - dat is een van de paradoxen van de poëzie - ligt troost volgens Hamelink, soms zelfs meer dan troost. Hij gelooft dat de poëzie haar ‘oneindigheidsaspiraties’ en ‘volheidsverlangens’ niet kan opgeven (1976a:108). Dat het gedicht ook als er weinig mensen luisteren, zelfs als er niemand luistert, ‘de spraak, de spraakkonfrontatie, het gesprek tussen ik en wereld, ik en het andere’ moet voortzetten (1976a:108). Celans ‘verzweifeltes Gespräch’ moet blijven duren (Celan 2002:247).

Dit brengt ons bij Hamelinks stelling dat poëzie communicatie is, en wel in de betekenis van gezamenlijk-deelhebben-aan: poëzie is ‘relatie, binding tussen ik en niet ik, tussen ik en de ander, de anderen, het andere, al het andere, de wereld’, schrijft hij (1976a:107). (Post)symbolistisch, poneert Musschoot (Musschoot 1978:133). Deze opvatting van Hamelink ziet zij onmiddellijk aansluiten bij de laatnegentiende-eeuwse symbolistische poëzie, waarin een geheimzinnige communie of overeenkomst van de mens met zijn natuurlijke omgeving werd gepostuleerd, of een samenspel van *correspondances*. Volgens Musschoot geldt bij Hamelink, zoals bij de symbolisten, dat via het ene of het gedeeltelijke het andere, het hele benaderd kan worden. Dat wat zichtbaar is in de werkelijkheid een signaal, een symbool of een toegangsweg vormt tot een andere, niet zichtbare werkelijkheid. De lezer van Celan klinkt Hamelinks stelling ook bekend in de oren:

> Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben. Aber steht das Gedicht nicht gerade dadurch, also schon hier, in der Begegnung - *im Geheimnis der Begegnung*? Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu. Jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen (Celan 2002:245).

Hamelinks geloof in een poëzie die communicatie is, hangt samen met zijn overtuiging dat de wereld beter vanuit het ongedeelde dan vanuit het gedeeltelijke benaderd kan worden (1976a:113). Hij betreurt dat de producten van het ongedeelde in onze wereld vaak

persoonlijk en intuïtief worden genoemd en dat ze *as such* aan de kant worden geschoven, alsof zij niet veel meer waarheid bezitten dan de zogenaamd rationele en feitelijke voortbrengsels van het gedeeltelijke dat zich zo graag voordoet als het ongedeelde. Dat ongedeelde is erg belangrijk in de wetenschapsopvatting van Hamelink, die sterk gekant is tegen het subjectivisme. Zoals hij omstandig uitlegt in *In een lege kamer een garendraadje*, is de ellende voor hem begonnen met Descartes (1980a:38). Met zijn *Cogito, ergo sum* bracht hij de scheiding aan tussen subject en object, waarna het subject zich, zeker in de wetenschappen, tegenover het object moest plaatsen om het te doorgronden. Hamelink gelooft dat zo'n tegenover veel minder vruchtbaar is dan een samen-met. Dat zo'n tegenover alleen leidt tot een beklemtoning van het subject en zijn opinies. Dat de wetenschap, die zich nochtans afficheert als objectief, dus in wezen niets meer is dan een uitvergroting van het subjectieve. Zoals mag blijken uit 'Op weg naar de poëzie', speelt het ongedeelde ook een grote rol in Hamelinks kunstopvatting en - algemener - in zijn levenshouding (1976a:113).

Verder in deze tekst maakt de voorstander van het ongedeelde een essentieel onderscheid tussen twee werelden die vaak met elkaar verward worden: de realiteit en de werkelijkheid. Volgens Hamelink kan het gedicht het niet alleen hebben over de o zo populaire realiteit, '[h]et wil het ook, en vooral, hebben over de werkelijkheid, dat allergrootste en ongrijpbaarste' (1976a:108). De verdere poging tot omschrijving van het onvatbare begrip klinkt zo: 'Werkelijkheid, dat is: tijd, plaats; geestelijke plaats en geestelijke tijd. Harttijd, hartruimte. Voortdurend bedreigde inwendige gebieden, waarin de mens bestaan kan' (1976a:108). Dat Hamelink in zijn poëzie de werkelijkheid wil behandelen, toont aan hoe ambitieus hij wel is. Immers, '[i]n de sfeer van de realiteit hebben de dingen namen, daar zijn ze noembaar als de voorwerpen op een dagheldere foto. In de sfeer van de werkelijkheid zijn ze anoniem; daar is iedere benoeming een *daad* omdat hij iets afneemt van de veelheid van het ongezegde, dat gezegd wil zijn om niet onzegbaar te worden' (1976a:108).

In het verlengde van het onderscheid tussen realiteit en werkelijkheid ligt de vraag naar de betekenis van de poëzie in het licht van menselijke ellende:

> Wat is dat nu waard, een gedicht, als miljoenen mensen honger hebben? Het is daarnaast niets waard en alles. Het gedicht weet niet beter en niet meer dan een mens. Het is even machteloos, het lijdt mee met zijn tijd' (1976a:109).

Even later gaat het over angst en Hiroshima. Volgens velen, volgens 'diegenen die alleen aan het zichtbare werkelijkheidswaarde toekennen', werd de angst geboren in Hiroshima in het midden van de twintigste eeuw (1976a:109). Hamelink stelt dat de angst niet voortkwam uit

Hiroshima, maar Hiroshima uit de angst en dat '[d]àt de poëzie waarde [geeft], en misschien zelfs waardigheid: dat ze dat onthouden wil. En dat ze onthouden wil hoe in die stad de vernietiging zijn eigen monument kreeg, een ongrijpbaar monument, even ongrijpbaar als de angst' (1976a:109-110).

Om even terug te komen op 'het wandelende woord', hoe onaangedaan en onbetrokken kan een dichter zijn die zoiets wil bewaren in zijn poëzie? Hoe onaangedaan en onbetrokken was Celan? Ook in zijn poëtica is de herinnering belangrijk: 'Vielleicht darf man sagen, dass jedem Gedicht sein "20. Jänner" eingeschrieben bleibt?' (Celan 2002:242). Voor de Roemeense jood die op het nippertje aan de gaskamer ontsnapte, was die datum onlosmakelijk verbonden met de Holocaust, verklaart Heynders (Heynders 1994:244). Immers, op 20 januari 1942 werd aan de Wannsee de *Endlösung der Judenfrage* besproken. 'Vielleicht ist das Neue an den Gedichten, die heute geschrieben werden, gerade dies: dass hier am deutlichsten versucht wird, solcher Daten eingedenk zu bleiben? Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her? Und welchen Daten schreiben wir uns zu?': in zijn poëzie wil Celan de dingen memoreren, maar niet uit rancune (Celan 2002:242). Uit de zonet geciteerde passus blijkt dat hij te zeer gericht is op de toekomst om wraakzuchtig te zijn.

Het gaat hier om de sociale relevantie van de lyriek. In 'Op weg naar de poëzie' heeft Hamelink het over het gedicht 'dat gefundeerd is op stem; [...] Stem; daaruit vloeit voort: woord, verantwoordelijkheid, verantwoording' (1976a:110). Het gedicht wil, met andere woorden, het allerpersoonlijkste en het allercollectiefste zijn. Dezelfde idee en beelden zijn terug te vinden bij Celan:

> Aber das Gedicht spricht ja! Es bleibt seiner Daten eingedenk, aber - es spricht. Gewiss, er spricht immer nur in seiner eigenen, allereigensten Sache. Aber ich denke - und dieser Gedanke kann Sie jetzt kaum überraschen -, ich denke, dass es von jeher zu den Hoffnungen des Gedichts gehört, gerade auf diese Weise auch in *fremder* - nein, dieses Wort kann ich jetzt nicht mehr gebrauchen -, gerade auf diese Weise *in eines Anderen Sache* zu sprechen - wer weiss, vielleicht in eines *ganz Anderen* Sache. [...] Vielleicht, so muss ich mir jetzt sagen, - vielleicht ist sogar ein Zusammentreffen dieses 'ganz Anderen' [...] mit einem nicht allzu fernen, einem ganz nahen 'anderen' denkbar - immer und wieder denkbar. Das Gedicht verweilt oder verhofft [...] bei solchen Gedanken (Celan 2002:242-243).

Het gedicht, dat goedbedoelend uit is op het meest eerbare contact, is kwetsbaar en wordt, net als bij Hamelink, voortdurend bedreigd:

> Niemand kann sagen, wie lange die Atempause - das Verhoffen und der Gedanke - noch fortwährt. Das 'Geschwinde' das schon immer 'draussen' war, hat an

> Geschwindigkeit gewonnen; das Gedicht weiss das; aber es hält unentwegt auf jenes 'Andere' zu, das es sich als erreichbar, als freizusetzen, als vakant vielleicht, und dabe? ihm, dem Gedicht [...] zugewandt denkt (Celan 2002:244).

Deze vastberadenheid klinkt - hoe aarzelend de dingen ook geformuleerd zijn - eveneens door in: 'Vielleicht - ich frage nur -, vielleicht geht die Dichtung, wie die Kunst, mit einem selbstvergessenen Ich zu jenem Unheimlichem und Fremden, und setzt sich - doch wo? doch an welchem Ort? doch womit? doch als was? - wieder frei' (Celan 2002:237).

De idee van de poëzie als communicatie sluit aan bij Hamelinks overtuiging dat het gedicht gezien moet worden als 'liggend op de golflengte van het gebed':

> Het spreekt iemand, of iets, aan. Het kan niet zwijgen. Het is vervuld van onrust en ongeduld, het uit zich. Het vraagt naar iets, of, wie weet, om iets. Het ondervraagt. Het werpt reeksen van vragen op, vragen naar, of om, bestaanszin, bestaanszekerheid. [...] [H]et ondergraaft al het gevestigde. Het dekreteert niet, weet niet vooraf, beschikt over niet meer licht dan het zelf uit het donker opdiept. Het stamelt, aarzelt, herneemt zich, bestaat vaak uit bijna alleen maar adem: aanwezigheid toch. Het gaat tot aan de rand en staat daar, even. - Wat is het gebed anders dan het gesprek tussen een mens en een totaal onbekende, een X [...]. Dat gesprek, van één kant hoorbaar gevoerd, maar in het voortdurend gevoel dat er iets meespreekt van de andere kant, dat is de poëzie. [...] De poëzie is inspraak in een zaak die ons allen aangaat. Ze is zeggenschap, dat wil zeggen: medezeggenschap (1976a:111-112).

De notie van het gebed komt ook voor bij Celan:

> Die Aufmerksamkeit, die das Gedicht allem ihm Begegnenden zu widmen versucht, sein schärferer Sinn für das Detail, für Umriss, für Struktur, für Farbe, aber auch für die 'Zuckungen' und die 'Andeutungen', das alles ist, glaube ich, keine Errungenschaft des mit den täglich perfekteren Apparaten wetteifernden (oder miteifernden) Auges, es ist vielmehr eine aller unserer Daten eingedenk bleibende Konzentration. [...] 'Aufmerksamkeit ist das natürliche Gebet der Seele' (Celan 2002:245).

Volgens Hamelink is het niet alleen moeilijk geworden iets zinvols te zeggen *over* poëzie, maar is het ook moeilijk geworden iets zinvols te zeggen *in* poëzie (1976a:112). Hij stelt dat er weinig poëzie is, waarmee hij lijkt te bedoelen: poëzie die naam waardig. Dat de verzen die er zijn zeer moeilijk zijn, vindt hij maar normaal. Immers, 'Het onuitgesprokene probeert zich uit te spreken. De taal staat aan zegbaarheidsgrenzen, hoorbaarheidsgrenzen, voortdurend' en 'Het is nooit [de] bedoeling [van de poëzie, A.D.C] geweest om in plaats van mensen hun gemakzucht te dienen' (1976a:112). Dat de dichter niettemin bekommerd is om zijn lezer, en

dan vooral om de goede ontvangst van zijn boodschap, mag blijken uit de vraag: ‘Hoever kan men gaan zonder misverstaan of totaal niet meer verstaan te worden?’ (1976a:112-113). Het antwoord daarop luidt:

> Het is waar dat de poëzie sinds lang aan de grens vertoeft, maar het is even waar dat de poëzie nog steeds het gevoel heeft pas kort geleden begonnen te zijn met het exploreren van de ruimte aan de andere zijde. De poëzie spreekt zich die open. Waar gesproken wordt, in een taal die steunt op de *ongedeeldheid* en de *ondeelbaarheid* van het bewustzijn, daar moet vroeger of later het mis- of niet verstaan zich oplossen in verstaan (1976a:113).

Hoe optimistisch dit ook moge klinken, Hamelink beseft maar al te goed dat er aan het ‘spreken vanuit de densiteit, vanuit de verwarring’ gevaren verbonden zijn (1976a:113). Gevaren, zoals vormloosheid en een verwarring die aan zichzelf tenondergaat, en twijfels. Hij lijkt te geloven dat de metapoëzie uit deze twijfels voortkomt: ‘De poëzie is zelfs in een stadium gekomen dat ze twijfelt aan zichzelf; dat ze, vertwijfeld, vertwijfelend, zich de vraag naar het eigen bestaansrecht stelt, dat ze haast stelselmatig zichzelf in haar isolement probeert te doorgronden; dat ze de noodzaak van haar eigen dinglichkeit en de daaruit voortvloeiende ongrijpbaarheid wil verstaan’ (1976a:114). Uit een andere passage blijkt echter dat dit meta-aspect ook een overlevingsstrategie van de poëzie is:

> De ruimten van Dante gingen verloren en de wereldruimte, waarvan de eerste centimeters veroverd werden, geeft ons niet het gevoel dat we ruimer kunnen ademen. En verder? ‘De binnenruimte kromp in tot taalengte’ [i.e. een citaat uit een gedicht uit *Witvelden, inscripties*, dat begint met ‘Toen ze niet meer in de levende / wind geloofden’ (1986a:114), A.D.C.]. Het gedicht is zich ook daarvan bewust, maar het maakt van de positie waarin het zich gemanoeuvreerd voelt gebruik om zijn positie te verstevigen. Het wil overleven, daarom tekent het protest aan. Daarom graaft het zich in. Het trekt zich terug op zichzelf om ooit nog weer naar buiten te kunnen komen, aan het daglicht te treden, gesterkt (1976a:115-116).

De poëzie wil ‘de noodzaak van haar eigen dinglichkeit en de daaruit voortvloeiende ongrijpbaarheid’ verstaan, schrijft Hamelink zoals gezegd (1976a:114). Vervolgens stelt hij de vraag wat dat eigenlijk is, dinglich en ongrijpbaar. Niet voor het laatst in deze tekst verwijst hij naar de Zwitserse beeldhouwer Alberto Giacometti (1901-1966) en zijn expressionistische, uitgerekte figuren: ‘Op enige afstand is een beeld van Giacometti dinglich, zeer; voor wie het in de hand houdt is het enkel een klompje materie’ (1976a:114). Dat beeld kan volgens Hamelink fungeren als een symbool voor de poëzie: ‘Verre konkreetheid van het gedicht, dat het allerintiemste blootlegt van velen maar nooit privézaak is van één; dat verder

reikt dan het strikt persoonlijke van zijn maker; dat, om te kunnen zijn, verder moet reiken; en dat zich dit alles poogt te realiseren om, indien mogelijk, verder te gaan. Want dat dat de bedoeling is, daaraan mag niet de geringste twijfel bestaan' (1976a:114).

Verdergaan. Waarheen? Hamelink lijkt het hier niet (alleen) te hebben over ontwikkelingen *in poeticis*. Vermoedelijk doelt hij niet (alleen) op de dynamiek in de kunst, op de actie-en-reactie van opeenvolgende stromingen. De schrijver wil evoluties zien in de wereld. Door middel van zijn artistieke schepping wil hij ingrijpen in de Schepping. Niet door een goedkoop realisme: 'Het gedicht is geen afbeelding van de werkelijkheid in de betekenis waarin dat woord meestal gebruikt wordt' (1976a:115). Hamelink is immers niet op zoek naar een anekdotische poëzie. Hij wil de ware werkelijkheid in zijn werk en gedraagt zich bijgevolg, om de woorden van Bartosik opnieuw te gebruiken, als een structuralist en silhouettist (Bartosik 1981a:1). Belangrijk in dat verband zijn die 'magere, beweeglijke en tegelijk zo verstijfde figuren van Giacometti', figuren die nergens thuishoren en op niemand lijken (1976a:116). 'Zet ze op een tafel en het tafelblad is hun woestijn. Zo ook het gedicht', schrijft Hamelink (1976a:116). En: '[h]et [gedicht] heeft onmiskenbaar zelf iets van de verte, van het terrain vague waarin het zich staande houdt; het draagt de tekens daarvan. Het is een *niemandsgedicht*' (1976a:116).

De term niemandsgedicht associeer ik met Van Ostaijen, die in 'Gebruiksaanwijzing der lyriek' beweerde alleen te dichten omdat hij erop vertrouwde niets te zeggen te hebben (Van Ostaijen 1952:377). Het gedicht mag geen vehikel zijn voor de verzuchtingen van de auteur, voor kleine anekdotiek. Bij Hamelink wordt gestreefd naar een onpersoonlijke lyriek, de lyriek van een Elckerlyc. Deze *Niemandsgedichten* zijn gedichten waarin iedereen zich kan herkennen, het zijn verzen die iedereen aangaan. Celan gebruikte het beeld van een meridiaan: 'Ich finde das Verbindende und wie das Gedicht zur Begegnung Führende. Ich finde etwas - wie die Sprache - Immaterielles, aber Irdisches, Terrestrisches, etwas Kreisförmiges, über die beiden Pole in sich in sich selbst Zurückkehrendes und dabei - heitererweise - sogar die Tropen Durchkreuzendes-: ich finde... einen *Meridian*' (Celan 2002:254).

De lezer kan zich identificeren met het silhouet in het gedicht, tenminste, als hij daarvoor 'snel' genoeg is: 'het [gedicht] is iets - iets waarheen we onderweg zijn, dat op een eigenaardige manier de indruk van iets *toekomstigs* op ons maakt, van iets levends en in beweging zijnds, dat we, als we ons haasten, nog op tijd zullen bereiken' (1976a:116). Dit citaat laat licht vallen op de titel van deze toespraak, die de lezer op het verkeerde been zou kunnen zetten. 'Op weg naar de poëzie' bevat dan wel een paar vuistregels voor het zichzelf respecterende gedicht, de tekst wil geen robotfoto bieden van het (zoals Celan al zei:

onmogelijke) absolute vers, geen kaart die ons daar toch heen probeert te brengen (Celan 2002:248). De titel van het stuk wijst op een zekere dynamiek, eigen aan de poëzie en terug te vinden in de poëtica van Celan. 'Vielleicht - ich frage nur -, vielleicht geht die Dichtung, wie die Kunst, mit einem selbstvergessenen Ich zu jenem Unheimlichem und Fremden, und setzt sich - doch wo? doch an welchem Ort? doch womit? doch als was? - wieder frei': het is slechts een van de vele citaten waaruit Celans geloof in die dynamiek, in het op-weg-zijn *van* de poëzie blijkt (Celan 2002:237).

'[H]et [gedicht] is iets - iets waarheen we onderweg zijn': die 'we' lijkt niet alleen de lezers in te houden, die eeuwig op weg zijn naar een interpretatie omdat het gedicht zich nooit helemaal laat vatten (1976a:116). Het voornaamwoord omvat ongetwijfeld ook de schrijver die het gedicht uit zijn pen moet krijgen, die het op zijn manier moet vangen. Wellicht hebben zijn onderweg-zijn en het toekomstige te maken met het feit dat de dichter een Elckerlyc wil schetsen. Met het feit dat hij in zijn poëzie niet alleen zichzelf, maar ook de ander wil *outen*. Want die ander is ver. En het overbruggen van die afstand is geen sinecure. Verte, ik-verte, is ook een vereiste voor Paul Celan: 'Wer Kunst vor Augen und im Sinn hat, der ist [...] selbstvergessen. Kunst schafft Ich-Ferne. Kunst fordert hier in einer bestimmten Richtung eine bestimmte Distanz, einen bestimmten Weg' (Celan 2002:237).

In haar artikel over de verwantschap van Hamelink en Celan wijst Heynders op enkele parallellen in hun poëticale teksten (Heynders 1994:242). Verder stelt zij terecht dat ook Hamelinks vroege poëzie sterk door zijn voorganger beïnvloed is. Zo ziet ze gelijkenissen tussen zijn 'Spreek, leemmond' (1986a:140) en Celans 'Sprich auch du' (Celan 2002:126) en leest zij 'Wij dronken de zuurstof' (1986a:109) als een antwoord op 'Todesfuge' (Celan 2002:44).

Heynders was niet de eerste die Celan hoorde nagalmen in Hamelinks vroege gedichten.[73] In zijn bespreking van *Windwaarts, wortelher* (1973) signaleerde Kees Verheul 'een probleem van originaliteit': hij vond de overeenkomsten met Celan zo opvallend dat hij de mogelijkheid van een 'toevallige gelijkgerichtheid' zo goed als uitgesloten achtte (Verheul 1974:94). Hamelinks woordformaties herinnerden hem aan titels als *Atemwende* en *Lichtzwang* en sommige strofes leken hem zelfs vrije vertalingen van verzen van Celan. Van plagiaat wou Verheul de jonge dichter echter niet beschuldigen. Immers, Hamelink deed met dezelfde middelen als zijn grote voorganger zoveel, zoveel eigens ook, dat de criticus de vraag of het hier nu wel of niet om imitatie ging naar de achtergrond zag verdwijnen. Verheul poneerde dat het tot de eigenaardigheden van Hamelinks dichterschap behoorde dat hij

weerloos was tegen allerlei invloeden zonder dat de gevolgen daarvan de oorspronkelijkheid van zijn visie schaadden.

Jan Schoolmeesters hoorde eveneens echo's van Celan in de vroege verzen, en dan vooral in *Windwaarts, wortelher* (1973), *Witvelden, inscripties* (1974) en *Hersenopgang* (1975) (Schoolmeesters 1977:210). Hij wees in dat verband op de geobsedeerde taalthematiek en op het feit dat Hamelink in een quasi-verbrokkelde vorm het even oplichten van het openbarende poëtische woord probeerde te suggereren. Verder registreerde hij een verschraling in de verslengte en de metaforiek, een fragmentering van de taal en de poëtische vorm, en een verpuining van het lichaam. Ten slotte sloot Schoolmeesters zich aan bij Verheul, die geschreven had dat Hamelinks op het eerste gezicht duistere poëzie samenging met een uitgesproken poging tot communicatie (zich concretiserend in de apostrof en in de jij- en wij-vorm) en dat dezelfde schijnbare paradox van zogenaamde ondoordringbaarheid en communicatieve gerichtheid te vinden was bij Celan.

8.3. De droom van de poëzie

In 1978 verscheen *De droom van de poëzie*, volgens de achterflap een ‘defence of poetry, and of life’. In het voorwoord verklaart Hamelink zich principieel akkoord met Randall Jarrell, die ooit stelde dat poëzie, net als lucht en voedsel, geen verdediging behoeft. We kunnen ons echter afvragen hoeveel lucht onze lucht nog bevat en hoeveel voedsel ons eten, schrijft hij. De toon is gezet. Essentieel in het ‘Vooraf’ is, verder, deze vraag: ‘[W]aarvoor kiezen we, *voor verwerping van de idee van de tijd*, en daarmee van de geschiedenis, en de menselijke traditie - die van de wedergeboorte van onze sterfelijkheid, uiteindelijk - *of voor aanvaarding*?’ (1978:7). De laatste ziet Hamelink als de enige mogelijkheid.

De poëzie, zo stelt hij, is een droom. Een droom is dubbel: wanneer je wakker bent, is hij er niet en wanneer je slaapt, doet hij zich niet aan je voor als droom. Op dezelfde manier is de poëzie of het sirenenlied, dat hier beschouwd wordt als een grondvorm van de menselijke en dichterlijke fascinatie, ongrijpbaar. Vastgebonden als hij was, kon Odysseus de sirenenzang wel horen maar niet neerschrijven. De roeiers, daarentegen, hadden de handen vrij, maar hoorden niets door de was in hun oren. Wij hebben weet van de sirenen en hun zang dankzij die ene sterveling die aan hun dodelijke magie kon ontkomen, dankzij die enkeling die het avontuur kon navertellen.

Dat navertellen was bijzonder moeilijk, poneert Hamelink. Na de ongelofelijke ervaring was de verteller immers vol twijfels over het beleefde en betreurde hij dat hij niet meer had kunnen horen. Dat hij het gebeurde kon rapporteren, was te danken aan zijn voorzorgsmaatregelen, aan de afstand die hij hield, maar die afstand impliceerde ook dat hij niet echt kon opgaan in de gezangen, wat dan weer leidde tot frustratie. Uiteindelijk beschouwde de verteller zijn verhaal als het verhaal van een mislukking.

Net als de poëzie is de dichter ongrijpbaar, zo schrijft de dichter. Over Homerus is niet veel bekend. Wel is er de legende van zijn blindheid. Volgens Hamelink worden er aan dichters steeds ziektes toegeschreven afhankelijk van de tijd waarin ze leven, en zal een hedendaags poëet, als hij *the test of time* overleeft, later als verslaafd of geestesziek geportretteerd worden. In Homerus' tijd waren de zintuigen primordiaal. Blindheid was voor een Griek in de zevende eeuw haast een synoniem voor niet-bestaan. Het betekende een bestaan in de vorm van een contradictie. Aan een blinde schreef men een vreemde macht toe, verregaande negatieve of positieve talenten, een toekomstvoorspellende geest en een absoluut geheugen, omdat zijn handicap een sterke ontwikkeling van het voorstellingsvermogen met zich meebracht, omdat de blindheid ‘een ongehinderde groei der beelden in de geest van de klaarwakkere dromer’ bewerkstelligde (1978:18). Hamelink gelooft dan ook dat het verhaal dat Odysseus stamelend vertelde slechts een minuscule aanzet was tot Homerus' literaire werk. De blinde dichter kon de eerste regels van het sirenenlied vormen doordat het verhaalde tot zijn verbeelding sprak en in zijn open bewustzijn speelde. Volgens Hamelink besefte hij al heel goed dat het gedicht wel vergankelijk was, maar toch veel minder aan de inwerking van de tijd onderworpen dan hijzelf.

De tijd, die geassocieerd wordt met de dood, is 's mensen grootste en onoverwinnelijkste vijand. Dat wij hem opdelen in verleden, heden en toekomst wijst voor Hamelink op onze neiging dat wat ononderbroken is en waarop wij geen enkele invloed kunnen uitoefenen te schematiseren en als vast te beschouwen. Hij pleit voor een levende relatie tot verleden en heden en gaat volmondig akkoord met T.S. Eliot: een dichter die na zijn vijfentwintigste geen relatie tot de geschiedenis ontwikkelt, is verloren voor de poëzie. Hamelink schrijft: ‘Dat klinkt niet erg sirenisch en niet erg dromerig, maar wat hebben we anders om ons denken en voelen aan te toetsen dan het denken en voelen van de mensen die ons voorgegaan zijn, en hoe kunnen we ons een beeld van het heden vormen als we ons niet ook een beeld van het verleden verwerven?’ (1978:24).

Volgt een aanval op ideologieën die menen dat ze Nieuw zijn en niet tijdsgebonden, die durven te geloven dat zij de eeuwige waarheid van het mensdom in pacht hebben: een

aanval op het freudianisme en het marxisme. Volgens Hamelink zijn ze beide oninteressant voor de dichters, aan wie ze niets te bieden hebben dat zij niets reeds ter beschikking hadden. In ‘het wandelende woord’ schreef hij al dat hij Freud niet gelezen had en dat hij, net als Faulkner, dacht dat Melville daar evenmin behoefte aan had gehad (1972a:11). Op het emotionele en maatschappelijke vlak hebben deze ideologieën al even weinig nut, meent Hamelink (1978:31). Hun heilsbeloften kunnen ze alleen handhaven door zich te onttrekken aan een kalme en onbevooroordeelde vergelijking met het verleden, wat voor hem uiteraard onvergeeflijk is.

De houding van de romantiek vindt Hamelink al even laakbaar: ‘Evenmin als autoriteit en objectiviteit erkent de [r]omantiek [...] een traditie, en als ze er een erkent is het een door haarzelf bedachte en uiterst crepusculaire waarin Ossian, druïden en graalridders de hoofdrolvertolkers zijn’ (1978:37). Of nog: ‘De geïllumineerde romanticus wil niet [...] van het heden uit het verleden veroveren en vice versa, om te achterhalen wat van onze situatie de variabelen en de konstanten zijn en om in het geheel van de geschiedenis de eigen altijd maar bescheiden plaats in te nemen. De romanticus, die er bovendien niet van houdt om monnikenwerk te verrichten, zou niets liever willen dan, onder andere, aan zijn historische konditie ontsnappen. Zijn instelling is a- zoal niet anti-historisch’ (1978:37). In de romantiek bevrijdde de kunst zichzelf van een wereld waarvoor ze geen spiegel meer wou zijn en waarvoor ze niet langer verantwoordelijkheid wou dragen. De kunst werd, kortom, gescheiden van de wereld en de geschiedenis.

Omdat de kunst volgens hem niet gereduceerd mag worden tot een marginaal luxe-element, heeft Hamelink het ook erg moeilijk met de avant-garde. Geen ‘produkten van vrijblijvende machteloze experimenteerwoede’, geen ‘dingen die even anoniem wensen te zijn en in die opzet ook met even weinig moeite slagen als een blinde muur of een oude pedaalemmer; die geen spoor van individualiteit bezitten en de toeschouwer dus ook geen enkele persoonlijke ontroering en geen enkele verdieping van zijn levens- of wereldvisie vermogen te geven’ in de huiskamer van deze essayist (1978:44). Hij is meer een liefhebber van ‘wat eerst door het oog van iemands onverwisselbaar partikuliere naald gegaan is en pas daarna iemand anders bereikt’, van ‘de allerpersoonlijkste schok van een ervaring die zich herkent’ (1978:44). Dit sluit aan bij ‘Op weg naar de poëzie’, maar meer dan in die toespraak wordt hier het belang van het verleden benadrukt. Zonder dat verleden geen toekomst:

> Wie een huis wil bouwen zal een plek moeten hebben waar hij 's nachts kan uitrusten. Wie een Morgen wil stichten zal in vandaag moeten leven en daarvoor gisteren moeten aanvaarden. Zo niet, er zal van het geplande huis niets terechtkomen. We hebben nu

> driekwart eeuw experimenten zien uitvoeren, 'materiaal' zien aandragen uit alle hoeken en gaten, van de Sumeriërs tot Marx, van de psychoanalyse tot het Zenboeddhisme, en gebouwd is er niet dan door de weinige individuen die zich in hun optrekje teruggetrokken hadden en deden wat hun hand vond om te doen. Wanneer de sound and the fury van de alomtegenwoordige anonieme avantgarde en zijn anonieme voortbrengsels allang vergeten is, rest hopelijk nog iets van het werk van die enkelingen. Maar ook twijfel daaromtrent is volop gewettigd. Zij die de kontinuïteit vertegenwoordigen en daarbij steunen op persoonlijkheid en zelf verworven inzicht, zijn onder de kunstenaars een kleine minderheid geworden. Voor zover ze het niet zelf verkozen werd hun het isolement opgedrongen. Het kan zijn dat zij artistiek, moreel en filosofisch de werkelijke en vitale waarden vertegenwoordigen. Een klein aantal mensen zal me daarin misschien nog willen volgen. Maar het aantal van hen die dat niet meer zullen wensen te doen is ongetwijfeld zeer veel groter (1978:46-47).

De auteur laat zich enigszins meeslepen en voorspelt de dood van de westerse kunst. Uit de dood kan echter nieuw leven ontluiken. Hamelinks onheilsprofetieën zijn nooit gratuit. Hij breekt af om op te bouwen.

Hamelink hoopt op beterschap. Cruciaal daarbij is de verwondering, waaruit volgens hem nieuwe wendingen kunnen voortkomen; zij is de inleiding tot het wonder. Helaas is er op het einde van de christelijke cultuurfase geen plaats meer voor dat laatste in onze samenleving. In tegenstelling tot de gemiddelde moderne mens, wil Hamelink kijken met de blik van een middeleeuwer, bijvoorbeeld naar een zwangere vrouw die haar bezigheden even gestaakt heeft, die met de handen in de schoot op een stoel zit en door het raam kijkt. De associatie met Maria en de engel Gabriël is naar de periferie van ons bewustzijn verschoven; voor de middeleeuwer, daarentegen, was ze onontkoombaar: 'Voor hem was de Vrouw achter die vrouw een gestalte der ontroering die de vrouw in de stoel in een hoger en symbolisch licht plaatste, zonder dat daarmee evenwel aan haar realiteit als mens van vlees en bloed afbreuk gedaan werd. Het ene beeld spiegelde en verdiepte het andere. Het wonder nam de gestalte aan van een overeenkomstige werkelijkheid en de gestalte in werkelijkheid kreeg het haast onmerkbare, huiselijke maar aanwezige aura van het wonder, zoals men het op schilderijen uit die periode terugvindt en dat aan dat bewegingloze moment duurzaamheid gaf' (1978:52-53). De blik waarvan hier sprake is, is de blik waarmee gekeken wordt in de reeks 'Manifestaties' in *Herinnering aan het verdwenen licht* (1986b), in de persoonlijk getinte boeken in *Sacrale komedie* (1987), en in de reeks 'Moederschool' uit *Germania*, een canto, bijvoorbeeld (2010

In onze tijd heeft het wonder aan geloofwaardigheid ingeboet, maar volgens Hamelink doet het er niet toe of een wonder wel echt een Wonder is (1978:53). Het is een kwestie van ingesteldheid, van openstaan voor vreemde ervaringen, voor het plots opduikende besef dat er

dingen zijn die ons overstijgen. Mogelijk is het verlangen naar het wonder, zo stelt de schrijver, al het wonder zelf. Velen van ons zijn er zich echter niet eens van bewust dat hun verlangens op het miraculeuze gericht zijn, wat resulteert in een soort van ersatz, in een platte behoeftebevrediging die geen soelaas biedt. Volgens Hamelink mag de dromer zijn natuur en zijn geliefde maar onder vuur liggende levensstijl nooit verraden. Het verwijt dat die dromer geïsoleerd leeft in de maatschappij zonder daar iets toe bij te dragen, vindt hij onterecht: 'De dromers zijn, wat men ook denken mag, nog altijd medescheppend aan wat er in de wereld gebeurt' (1978:61).

Hamelink onderscheidt twee benaderingswijzen van de werkelijkheid. Ten eerste is er de open benaderingswijze, waarin de wereld reëel is maar ook een raadsel dat we vergeefs proberen te doorgronden. Ten tweede is er de gesloten benaderingswijze, die in onze consumptiemaatschappij hoogtij viert. Met deze houdingen corresponderen een open en gesloten dichterschap en een open en gesloten poëzie. Voor Hamelink reflecteert de poëzie de werkelijkheid immers;[74] hij gelooft ook dat het dichterlijke woord veranderingen kan veroorzaken in de wereld. Die veranderingen lijkt hij belangrijker te vinden dan het literair-kritisch begrippenapparaat, waartoe hij, zoals hij het zelf zegt, 'geen gruisje' bijdraagt met zijn zelfgebreide termen (1978:67). De oppositie open-gesloten wil, met andere woorden, geen formeel houvast bieden.

Extreem gesloten poëzie is zeldzaam, schrijft Hamelink. Een voorbeeld vormen de *Cantos* van Ezra Pound, die de lezer volledig uitsluit. Veel vaker, bij de grote meerderheid van onze dichters, komt een mildere soort van geslotenheid voor: 'de geslotenheid van de dichter die, wat hij zich misschien ook wijsmaakt, bij gebrek aan andere utensilia bijna volledig is aangewezen op zijn poëtische intuïtie' (1978:69). Hoewel die laatste een eerste vereiste is voor iedere dichter, lijkt Hamelink meer te houden van een intuïtie die daar bovenuit reikt en die de intuïties van de dode dichters in zich draagt, van de bovenpersoonlijke intuïtie die we traditie noemen. Betrekkelijk gesloten is de dichter die 'intuïtief [...] dat deel van het werkelijkheidstotaal ontgint dat een bewustzijnsvernauwde, slechts in het nu en de poëzie van nu geïnteresseerde tijd hem aanbiedt en die [...] geen verdere vragen stelt noch antwoorden vindt, althans niet met dat gedeelte van zijn bewustzijn waarover hij de supervisie heeft. De poëzie van die man zal niet anders kunnen dan zijn eigen gesteldheid weerspiegelen en een gesloten poëzie zijn, met dien verstande dat resten, of beginsels, van een ruimer verbeeldingscentrum in hem aan bod kunnen komen, desnoods zijns ondanks, en zijn poëzie flitsen van openheid geven. Maar hij blijft een gedeeltelijk dichter, schrijver van een gedeeltelijke want op instinkt drijvende poëzie' (1978:70). Open is de

dichter ‘wiens persoonskern en intuïtie niet getroubleerd raakten en die bovendien het bewustzijn in zich draagt van de cultuurhistorische, filosofische, morele en uiteindelijk religieuze dimensie van de werkelijkheid waarbinnen het werkelijke bestaan, naar tijd en plaats verschillend, zich afspeelt’ (1978:70-71).

Het extra bewustzijn van de open dichter is niet aangeboren, schrijft Hamelink. De poëet moet het verwerven en tot ontplooiing laten komen, wat niet eenvoudig is. Er kunnen problemen ontstaan door de weerstand die de kunstenaar ervaart bij de fusie van grootheden die, zeker aan het begin, ongelijksoortig zijn en elkaar afstoten. Die grootheden zijn de poëtische intuïtie van de dichter enerzijds en het tijdsbesef, het besef van de lange ontwikkeling die in hem zijn voorlopige bekroning vindt, anderzijds. Slechts door oefening, geduld en discipline zullen die twee strijdige krachten zich volgens Hamelink uiteindelijk met elkaar verbinden en elkaar aanvullen, zal het tijdsbesef tot de poëtische intuïtie gaan behoren.

De openheid is de grootste en oudste uitdaging voor de dichter, een uitdaging die slechts een handvol twintigste-eeuwers met succes zijn aangegaan, stelt Hamelink. Het gaat om Valéry, Stevens, de late Yeats en Mandelstam. Leopold en Nijhoff zijn mindere goden, maar krijgen hier toch een eervolle vermelding. Achterberg beschouwt Hamelink als een van onze potentieel rijkste kunstenaars, maar ook als intuïtief gesloten, en bijgevolg als een gedeeltelijk dichter.

De auteur beschrijft het moment waarop het onbekende zich aan ons aandient:

> Dat moment, eenmaal aangebroken, is magisch. Het lijkt nooit op te zullen houden. Het draagt de belofte van een steeds verder, steeds vreemder, steeds dieper in zich. Je bent betoverd. Je kunt je hieraan niet onttrekken. Als het voorbij is en je herademt voel je je ontgoocheld, terwijl je weet dat de spanning ondraaglijk was. [...] Het kan niet door ons worden teweeggebracht. Het is onafhankelijk van ons. Het overvalt ons (1978:75).

Dit moment - dat we een epifanie kunnen noemen - is grillig, betoverend en wonderlijk en in die zin vergelijkbaar met de sirenenzang. Het miraculeuze en het poëtische behoren, met andere woorden, tot hetzelfde domein. In vele van zijn gedichten probeert Hamelink het wonder te bewaren, doet hij verslag van de Werkelijkheid.

De droom van de poëzie eindigt met een ‘Coda’, en daar verklaart Hamelink (voor wie het nog niet begrepen had): ‘Er moet van mij niets verwacht worden dan oude inzichten en waarheden, zo oud als de weg naar Rome; vrijwel het enige wat ik claim is dat ze hun geldigheid behouden hebben’ (1978:81). Verder schrijft hij dat kunst en geestesleven

weerstand betekenen (tegen de *Zeitgeist* en de tijd in het algemeen), en dat, naast die weerstand, de hoop ons kostbaarste goed is.

De coda bevat ook enkele ideeën over de taal, die de mens meent te hebben uitgevonden en te beheersen. Wat meer bescheidenheid zou de mens niet misstaan, stelt Hamelink. Zijn taalopvatting lijkt sterk beïnvloed door Heidegger en zijn 'Die Sprache spricht' (Heidegger 1959:19). Hamelink gelooft immers dat de taal zich in ons geïncarneerd heeft en ons laat zeggen wat zij te zeggen heeft (1978:83). Zij is het die ons in verband brengt met de werkelijkheid, die zich door haar als werkelijkheid aan ons onthult. 'Het is de speciale en onveranderlijke taak van de dichter dat bewustzijn van de taal en die taal zelf te bewaren en hem zich iedere generatie opnieuw te laten konkretiseren in het gedicht', stelt hij (1978:84). De dichter moet dus geen vernieuwer zijn. Hij is de conservator van de taal en streeft naar een lingua franca, die even verstaanbaar is voor allen die in de boot zitten. Immers, '[d]e simpele waarheid is dat we gezamenlijk in een boot zitten en altijd gezeten hebben' (1978:85). Het bestaan van dat schip (i.e. de wereld, de maatschappij, de cultuur) en van zoiets als een vaarrichting wil Hamelink hier bevestigen. Nooit kan er volgens hem een poëet aan het roer staan of kapitein zijn. De rol die voor de dichter weggelegd is, is minder spectaculair, maar niet minder belangrijk: 'Hij hanteert het peillood en noteert de diepten, of de ondiepten, van de tijd die door ons bevaren wordt' (1978:86).[75] Hieruit blijkt alweer de sociale relevantie die Hamelink de poëzie toeschrijft.

De auteur gaat over tot een persoonlijke geloofsbelijdenis, waarbij hij geen risico wil lopen op misverstanden: 'Ik verlang niet terug naar enigerlei metafysische godsdienst, ofschoon ons materialisme me afkeer inboezemt en ik me realiseer dat juist de religie in de loop der eeuwen het leven van ontelbaar vele mensen draaglijker gemaakt heeft dan het zonder haar geweest zou zijn' (1978:86). Hij doelt hier niet op de spirituele en esthetische waarden, maar op de troost die een godsdienst kan bieden. De religie is ook belangrijk omdat zij deel uitmaakt van onze traditie. Onder traditie verstaat Hamelink niet alleen onze directe voedingsbodem: de Grieks-Romeinse en de joods-christelijke, dus de Europese cultuur. Het woord houdt voor hem ook 'al het andere' in: wat we totnogtoe minder kennen, maar waaraan we ons verwant weten en voelen (1978:87). Daarbij denkt hij in de eerste plaats aan de Aziatische beschavingen, in het bijzonder aan India en China.

Essentieel is, verder, dat Hamelink in de coda verklaart geen vijand van zijn tijd te zijn. Hij acht het zelfs mogelijk dat die tijd hem, beter dan een andere, helpt iets te zien van onze tekortkomingen en werkelijke potenties. Het romantische escapisme is niet aan hem besteed. Hij poneert dan ook dat de goede, dus open, dichter het verleden niet verheerlijkt om

aan het heden te ontsnappen, maar om het met een ruimer inzicht, vrijer en verzoeningsgezinder tegemoet te treden. Het belangrijkst in de coda is wellicht de vraag 'of we in staat zullen zijn om de bestaande met een nieuwe traditie te verlengen' (1978:88). Laten we hopen van wel, want '[a]lleen daardoor kunnen ook de verworvenheden van het verleden behouden en toegankelijk blijven, voor onszelf en voor anderen die ervan kennis wensen te nemen. En hetzelfde geldt voor die anderen in hun sfeer ten opzichte van henzelf en ons' (1978:88).

8.4. In een lege kamer een garendraadje

Twee jaar later, in 1980, verscheen de essaybundel *In een lege kamer een garendraadje*, die, zoals in het voorwoord wordt aangekondigd, bestaat uit drie zeer verschillende stukken. Het eerste is getiteld 'Een drogbeeld - de nederlandse poëziekritiek'. In deze tijd van opinies, waarin '[i]edereen oordeelt, ikvindt, volgensmijnt', moeten wij volgens Hamelink niet zozeer kijken naar de kwantiteit van de meningen als wel naar de kwaliteit ervan (1980a:9). Kritiek definieert hij als het onderzoeken van die meningen, niet ten aanzien van hun macht en rendement, maar ten aanzien van hun geldigheids- en waarheidsgehalte. Hamelink gaat er dus van uit dat De Waarheid wel degelijk bestaat. Dat de kritische traditie in de Nederlanden bijzonder armoedig of zelfs onbestaande is, ziet hij als een onmiddellijk gevolg van de zwakte van de creatieve traditie: 'Een literatuur, een poëzie, krijgt de kritiek die ze verdient' (1980a:13). Aangezien de bestaande traditie de voorwaarde vormt voor het ontstaan van een nieuwe, ziet de toekomst er somber uit. Zoals Hamelink het bijna boutadisch zegt: 'Kritiek als levende respons, die zich de tijd gunt voor haar taak maar ook weer niet per se met haar activiteiten wenst te wachten tot een auteur dood en verast is, die bestaat niet. Wat men tegenkomt, een paar kleine uitzonderingen die de regel bevestigen daargelaten: een vermoedelijk maar door weinigen geestdriftig gegeten, voortdurend opnieuw geprakte stamppot van informatieve, evaluatieve en directieve ingrediënten waaraan een eerstejaarsstudent in de logica plezier zou beleven wanneer hij de opdracht kreeg het zaakje op zijn inconsistentie te analyseren' (1980a:14-15).

Op deze aanval volgt een nieuwe aanval, en ditmaal schiet de essayist gerichter. Hamelink maakt een inventaris op van de gangbare types kritiek en onderscheidt daarbij vier categorieën - na vermeld te hebben dat iedere schematisering de werkelijkheid geweld

aandoet. De eerste groep is de grootste en kan onderverdeeld worden in ‘onschuld en onbenul enerzijds en de reïncarnaties van Narcissus anderzijds’ (1980a:15).

Een echelon hoger staan de verslaggevers van hun leesavonturen, de navertellers en aren-lezers-achter-de-maaiers, ofwel ‘[d]e dromerige impressionabele en individualistische doehetzelvers van de kritiek’ (1980a:16). Zij zijn bescheiden, maar vertonen een gebrek aan methode en ze zijn halfhartig. Hun sterke punten zijn vlinderigheid, levendigheid en belangeloosheid. Ook het feit dat zij in staat zijn tot echte ver- en bewondering is niet min.

De derde groep omvat de academici, de geschoolde vaklieden. Vertonen de amateurs uit de tweede categorie een gebrek aan methode, dan bewijzen de professorabele *professionals* uit de derde afdeling dat overdaad schaadt. Een zichzelf respecterende academische kritiek moet immers gebruik maken van een methode waarin ze zich meestal helemaal opsluit. Daarbij sluit ze zich volgens Hamelink af van het spontaan levende in de poëzie die door haar ontleed wordt - en niets meer dan dat. De auteur stelt de vraag of er niet een ander soort wetenschap mogelijk is, één die niet de vraag stelt naar het hoe, maar naar het wat, want ‘[v]ia de vraag naar het *wat* zou men op plaatsen terecht kunnen komen waar de wetenschap niet van droomt (droomt ze eigenlijk ooit? kan ze wel dromen?), maar waar het gedicht om begonnen is’ (1980a:17).

Hamelink acht het wenselijk dat de critici samenwerken met het gedicht, niet dat ze er zich tegenover stellen omdat de methode het eist en misschien ook om persoonlijke redenen en remmingen. Hij gelooft dat een gedicht niet uitnodigt tot zo'n tegenover maar wel tot een samen-met, met hoeveel weerbarstigheid het dat mogelijk ook doet. Verder vraagt hij zich af of de academici wel steeds goed weten wat hun methode legitimeert. In dat verband hekelt hij de *close reading* in de Lage Landen: ‘Er is hier nog maar enkele jaren geleden een academisch-kritische methode gepropageerd die voor de propagandisten geen enkele andere gefundeerdheid bezat dan dat hij in de om zijn degelijkheid bekend staande angelsaksische wereld opgeld had gedaan’ (1980a:18). Stank voor dank, dus, voor de heren van *Merlyn*.

Voor alle duidelijkheid: met het gebruik van een methode *an sich* heeft Hamelink geen probleem. Hij heeft het wel moeilijk met methodes die passen in het stramien van het subjectivisme. Als ideaal beschouwt hij ‘*de methode die zich oriënteert op de grondgegevens van de menselijke existentie alsmede op dat waarin die existentie is ingebed*’ - Hamelink blijft hier behoorlijk vaag (1980a:18). Wie erin slaagt volgens zo'n methode te werken, kan, zo schrijft hij, vrijheid en beweeglijkheid in de kritiek brengen. Die is er echter nog lang niet: ‘Wat wordt door de academisch-filologische kritiek hier gestimuleerd, welke zijn haar ideeën van betekenis dan dat ene, dat zich samentrekt rond het begrip “methode” - een methode waar

de poëzie niets aan heeft, een methode zelfs waarmee men voor hetzelfde geld de poëzie zou trachten te elimineren als men haar niet nodig had om er de methode aan te demonstreren?' (1980a:19).

De laatste en in onze contreien belangrijkste groep bestaat uit de zogenaamde werkplaatscritici. Samen met de 'vriendelijke arenlezers' houden zij 'een rest van een verlorengaande, en van vitaal belang zijnde, conversatie over de poëzie aan de gang' (1980a:20). Werkplaatscritici hebben een oprechte belangstelling voor poëzie en willen er een bedding voor maken of openhouden. Dat is het goede nieuws. Het slechte nieuws is dat zij dichters zijn. Hun kritische activiteit steunt bijgevolg op hun persoonlijke poëtische praktijk en praktijkinzicht, wat problematisch kan zijn.

Het bewijs van de rampzalige toestand, van het ontbreken van een kritiek die naam waardig, is volgens Hamelink het feit dat de Vijftigers nog steeds geen echt proces gekregen hebben.

Na zijn grieven somt de schrijver de eisen op waaraan de kritiek dient te voldoen. Ten eerste moet een criticus een eigen standpunt hebben. Dat standpunt heeft niets te maken met het gratuite ikvinden en volgensmijnen dat Hamelink zo ergert. Het is wel, letterlijk, de plaats waar de criticus, en niemand anders, staat. Een beetje criticus heeft als criticus en als mens 'zijn identiteit verwezenlijkt' (1980a:27). Een standpunt impliceert zelfstandigheid en onafhankelijkheid en het is een voorwaarde voor kennisname van andermans standpunt. Hamelink stelt dat Menno ter Braak er één had, maar Kees Fens niet. In de kritieken van die laatste viel niets te merken van zijn rooms-katholicisme. Zo'n in schijn objectief criticus is in wezen standpuntloos, poneert Hamelink. Maar, schrijft hij dan, godsgeloof is in de kritische sfeer geen standpunt, zoals Fens blijkens zijn verhullende strategie maar al te goed wist.

Hier kan ik Hamelink niet volgen. Om te beginnen is de schrijver alweer rijkelijk vaag. Wat is dat, je identiteit verwezenlijkt hebben? Wanneer kun je van jezelf zeggen dat je je identiteit rond hebt? Vermoedelijk nooit, en mocht die gedachte toch ooit iemand overvallen, zou die iemand zich prompt kunnen verhangen. Het zou evengoed kunnen dat die iemand vast gaat roesten in zijn eigen gelijk. Als Hamelink met dat standpunt een zekere maturiteit bedoelt, klinken zijn stellingen een stuk aannemelijker. Maar je 'identiteit verwezenlijkt' hebben is een wel erg stroeve en megalomane uitdrukking (1980a:27).

Verder is het verwonderlijk dat Hamelink godsgeloof niet als een standpunt erkent in de kritische sfeer. Misschien heeft het te maken met de zelfstandigheid en onafhankelijkheid die hij aan dat standpunt koppelt. Mogelijk hangt deze stelling samen met een van zijn uitspraken in *De kogel door de kerk*: 'Voor mij ligt de "waarheid" [...] buiten het geloof,

buiten de kerk. Ik sta [...] op het standpunt dat zij die uit een gelovig milieu voortkomen, als ze wat waard zijn, hun eigen weg gaan, dus om te beginnen uittreden. Daar is het geloof een toetssteen' (Hamelink in Koster, Van Bennekom, Van Halsema, Schouten en Sizoo 1965:204). Hoe het ook zij, iemands godsgeloof kan zijn kritieken wel degelijk kleuren, zoals Hamelink trouwens aan den lijve heeft mogen ondervinden. De besprekingen van deze essaybundel en de vorige die Maria de Groot publiceerde in *Wending* - maandblad voor evangelie, cultuur en samenleving - bewijzen dat het standpunt van deze critica geloof heet (De Groot 1978 en De Groot 1981). De Groot schrijft, tussen haakjes, dat zij, 'geëngageerd [als ze is] met de joodse en de christelijke traditie', niet tot de ideale lezers van de auteur behoort en verbaast er zich in het tweede artikel over dat de schrijver instemmend reageerde op haar bespreking van *De droom van de poëzie* (De Groot 1981:525). Achter zijn woorden rijst een wereld voor haar op die ze herkent, maar die hij - zo weet zij - niet bedoelt. De Groot noemt 'de verhouding levensbeschouwing - *Wending*, maandblad voor evangelie, cultuur en samenleving - en literatuurbeschouwing' bovendien een 'kernprobleem' en sluit haar inleiding af met 'Het is in ieder geval duidelijk waar *Wending* voor staat en uit welke hoek de wind waait' (De Groot 1981:525).

Als tweede punt staat in Hamelinks beschrijving van de ideale criticus een toereikende filosofische achtergrond en vorming (1980a:28). Ten derde vermeldt de auteur een emotionele en geestelijke responsiviteit, levenservaring, een gevormde smaak, ontvankelijkheid van indrukken en fantasie. Broodnodig is volgens hem, ten vierde, een grondige kennis van de Nederlandse literatuur en nog meer van de omringende buitenlandse literaturen. De recensent moet historisch perspectief hebben. Ertoe in staat zijn en de loep en de verrekijker te gebruiken. 'Onmisbaar is, [ten vijfde], *een meer dan doorsnee intelligentie*, zich toespitsend in het besef dat men, als men een oordeel velt, een werk begrepen moet hebben' (1980a:29). Van een criticus verwacht Hamelink meer dan een opinie. Hij moet weten dat gedichten hun belang niet ontlenen aan mode, trend en in zwang zijn, maar aan geldigheid, waaraan een formeel en een inhoudelijk aspect te onderscheiden vallen. Ten slotte moet de criticus autoriteit bezitten. Beter nog zou zijn de Romeinse *auctoritas*, waarin waarborg, garantie, geldigheid, geloofwaardigheid doorklinken, stelt de schrijver. De pijlers waarop die *auctoritas* steunt: volstrekte integriteit, moed, plus alle vijf de voorgaande punten.

Het zijn strenge voorwaarden, maar volgens Hamelink bewijzen Maurice Blanchot, Randall Jarrell en Walter Muschg dat zijn eisen niet te hooggegrepen zijn.

In het tweede gedeelte van *In een lege kamer een garendraadje*, in 'Notities over wat er is en wat ontbreekt', vertelt Hamelink het oudste verhaal, het oerverhaal waarop alle andere verhalen gebaseerd zijn en dat hem verteld werd door zijn vader. De vertelling begint niet met 'Er was eens' - het gaat hier immers niet om een sprookje - maar met 'Er is' (1980a:35). Aan de actualiteit en de waarheid van het vertelde lijkt dus niet getwijfeld te worden.

Het verhaal gaat over een gebergte, dat het fundament is van alles. Zelfs de vlakte waarin wij, mensen, wonen, behoort ertoe. In de omslotenheid van die vlakte waait een wind, de tijd, waardoor alles daar verandert en vergruizelt. Het gebergte, daarentegen, is onveranderlijk. De weg die uit de hoogte naar ons toeloopt, de weg waardoor wij het gebergte kunnen benaderen, is de taal. Ook in deze tekst is de invloed van Heidegger voelbaar, en ook als zijn volgeling voelt Hamelink zich een eenzame enkeling. Immers, 'In het heersend intellectueel milieu wordt volstaan met de vermoedelijk origineelste denker van onze eeuw ongelezen te minachten en verdacht te maken' (1980a:59). Ik merk alvast op dat Hamelink in *Vuurproeven* zal uithalen naar diezelfde denker en zijn adepten om de manier waarop ze Hölderlin misbruikt hebben (1985a:125).

Nadat hij het oudste verhaal heeft verteld, schiet de auteur met scherp op Descartes (1980a:38). Zijn *Cogito, ergo sum* beschouwt hij als de grondslag van de methode, die daarnet nog onder vuur lag. De scheiding tussen subject en object waar Descartes voor zorgde, werd het fundament van de moderne wetenschap. Paradoxaal genoeg ligt aan de basis van de wetenschap die verlangt naar het objectieve dus een subjectief principe. Daaruit volgt dat de wetenschap zoals die vandaag beoefend wordt niets meer is dan een verabsolutering van opinies.

Ook dit vindt Hamelink betreurenswaardig: 'Met de opkomst van het subjectieve en het groeiend prestige van de wetenschap begon de eliminatie van wat er al meer als de concurrent bij uitstek ging uitzien, het gebergte, maar als absolutum (God) door mensen sedert eeuwen misduid en misvormd' (1980a:40). Het subjectieve weigert immers het ongedeelde, waar de schrijver reeds in 'Op weg naar de poëzie' voor pleitte. 'Het wil de werkelijkheid niet. Het wil de realiteit', schrijft hij (1980a:40). Inmiddels weten we wat zijn voorkeur wegdraagt. Zonder het gebergte gaat het volgens Hamelink de verkeerde kant op met de mens: 'Hij zal alles wat hij wil verwezenlijken, tot zelfverzending door de ruimte als codepakket toe, maar uitsluitend ten koste van zijn wezen, dat was: zonder schaamte sterveling te zijn, zijn status van sterveling te verdragen' (1980a:52).

Het tweede deel van 'Notities over wat er is en wat ontbreekt' is niets minder dan een liefdesverklaring aan de taal. De taal die, zoals reeds vermeld, de weg is die afdaalt uit het

gebergte. De taal die voortdurend verandert en die alles, zelfs de tijd, bevat. Die ons element is, zoals het water het element is van de vissen. Die 'eist dat we luisteren naar wat hij, gevend, te zeggen heeft en dat we hem daarop ons woord, dat is: ons antwoord, teruggeven' (1980a:61). Het tweede deel van 'Notities over wat er is en wat ontbreekt' is, met andere woorden, een heideggeriaanse ode aan de taal die spreekt, een lofzang waarin de aanbidder zich hoofs en ootmoedig opstelt ten opzichte van zijn aanbedene en waarin een gevoel van afschuw leeft ten opzichte van mensen die haar gebruiken als een hoertje.

Wat dat laatste betreft, onderscheidt Hamelink twee zeer verschillende maar eigenmachtige gebruikswijzen van taal, twee met elkaar correlerende delen van een in het subjectieve gewortelde gezindheid. Velen beschouwen de taal als een medium, anderen zien haar als materiaal. De eerste houding komt vaak voor in de wetenschap, politiek, reclame en media. In die domeinen wordt de taal niet zelden gereduceerd tot een gebruiksvoorwerp, een verpakking, een 'boterwikkel' (1980a:63). De tweede houding is typisch voor de zogenaamde taalkunstenaars. Hun taal, hun materiaal, dichten zij een eigen waarde toe, omdat het het gedicht dat zij willen maken toestaat gemaakt te worden. Voor iedere dichter bezitten de woorden wel een zeker materieel aspect, schrijft Hamelink. Maar daar gaat het de taalkunstenaars niet om. Zij wensen de taal niet te beschouwen als toe-spraak, die de poëet met zijn woorden beantwoordt. Zij willen de taal zien en ze beschouwen die zoals beeldende kunstenaars hun materiaal beschouwen, als een grondstof. In feite willen ze het onzichtbare zien, want ondanks de letters, ondanks de *signifiants* is taal niet zichtbaar. Hamelink stelt dat het gedrukte gedicht het gedicht niet is, dat de poëzie elders is. Dat weten ook de mensen die hij zo ironisch de taalkunstenaars noemt, maar hun streven is erop gericht 'het zich anders *voor te stellen*': 'Ze stellen alles in het werk om het gedicht, als een visueel fenomeen, *te zien*, om de taal, als een visueel fenomeen, te *beschouwen*' (1980a:63). Terwijl Hamelink gelooft dat je de taal hoort, is hun denken niet musisch, maar picturaal. De taal is echter geen materiaal dat zich laat verdichten, mengen, in elkaar persen, vormen en vervormen, en in het verlengde van de idee van de totale maakbaarheid ligt volgens de essayist slechts de realiteit van de volmaakte onleesbaarheid. In dat verband poneert hij nog dat de taalkunstenaars zich vergissen wat de etymologie van het woord dichten betreft. Volgens Hamelink heeft dat, in tegenstelling tot wat zij graag geloven, niets te maken met condenseren. De schoolmeester legt uit dat achter het Latijnse dictare het werkwoord dehton schuilgaat, wat betekent: tevoorschijn brengen, huldigend in het licht stellen. '[W]at door de taal al in het licht gesteld en tot schijnen gebracht was maar door hem nog in reserve gehouden werd' wordt geopenbaard, schrijft Hamelink (1980a:65).

Dat de redeneringen van de materialistische dichters niet kloppen, blijkt onder andere uit het feit dat zij niet per definitie meer produceren dan ‘vroegere, afwachtender, luisterensgereder dichters’, terwijl materiaal beheersbaarheid en beheersbaarheid beheersing impliceert (1980a:65). Ook de materialisten zijn aangewezen op intuïties, ‘op perioden waarop gedichten als vanzelf ontstaan en andere waarin er geen woord in beweging wil komen’ (1980a:65).

Hamelink lijkt hier de bescheidenheid te prediken. Bescheiden of niet, na de afrekening met het subjectivisme moet hij daar zelf iets tegenover stellen. Hij staat een andere soort denken voor, ‘een vorm van denken die een nadenken is over wat voorgedacht werd, een paleontologisch denken dat durft te vertoeven op plaatsen (door vergevorderden voor verouderde gemeenplaatsen versleten) waar iedereen geweest is, om aan te komen - op een dag, misschien - op de eigen zelf ontdekte plek waar zich nu nog niemand bevindt maar waarlangs andere fossielenzoekers, spoorzoekers, straks zullen passeren’ (1980a:82). Dit is een van de luide en duidelijke echo's van Heidegger, die hij meer dan eens citeert.

Het derde deel van *In een lege kamer een garendraadje* is getiteld ‘Register’ en bestaat uit aforismen. Het werd vervolgd in *Tirade*: in 1981 verscheen ‘Register II’, in 1982 ‘Register III’. Omwille van de coherentie zal ik deze drie stukken samen bespreken.

Ook op de korte baan berijdt Hamelink zijn stokpaardjes graag. Een van die stokpaardjes is de traditie, die hij beschouwt als een voorwaarde tot originaliteit. Zo stelt hij: ‘Traditie is o.m. zo aardig omdat hij het enige criterium vormt ter bepaling van de èchte originaliteit van een - oud of splinternieuw - kunstwerk’ (1980a:119). Of nog:

> Vormen zijn overneembaar, reproduceerbaar, kopieerbaar in duizenden exemplaren. Inhouden niet. Inhouden moeten verwerkt, opgenomen in de psychische spijsvertering en als ze worden uitgescheiden zijn ze niet meer wat ze waren. Je moet ze, voor er iets mee aan te vangen valt, begrepen hebben. Na het begrijpen is de kans op een kopie verkeken. Daar ontstaat een origineel. Verschil tussen de fabriekswerkwijze en het organisch beginsel (1980a:101-102).

Heynders poneert dat Hamelinks visie op originaliteit niet altijd positief is (Heynders 1994:251). Dat wil zij bewijzen aan de hand van twee aforismen, zijnde ‘Leopardi had het over eeuwen die enkel konden herscheppen, er is er een die alleen weet te “recreëren”’ (1980a:99) en ‘Wij kunnen niets *maken* - op z'n best namaken, op z'n slechtst kapotmaken’ (1980a:88). Volgens Heynders verschuilt Hamelink zich in het eerste citaat met behulp van een retorische truc en zegt hij eigenlijk dat hij alleen kan recreëren, wat de dichter beschouwt

als een zwaktebod (Heynders 1994:252). Hij weet, zo meent ze, dat hij zich niet kan meten met zijn grote voorgangers. Ook in het laatste citaat ziet zij Hamelink verstoppertje spelen. Ditmaal zou hij zich verbergen achter een wij dat de scherpe kantjes van de individuele verantwoordelijkheid moet afhalen. 'Wij, dichters/lezers van onze tijd, komen niet verder dan *imitatio* en kunnen uit de destructie geen energie halen om opnieuw te construeren', is de achterliggende gedachte volgens Heynders (Heynders 1994:252).

Wellicht ziet Heynders de zaken iets te somber in. Het eerste aforisme lijkt me geen schuldbekentenis te zijn. Hamelink bekritiseert daar het hoge *entertainment*-gehalte van de hedendaagse kunsten, of kunstjes. De Hamelink van het tweede citaat lijkt dan wel te spreken in naam van zichzelf en de rest van de mensheid, hij lijkt me evenmin gebukt te gaan onder een schuldgevoel. Er treft hem en ons geen schuld: het feit dat wij niets Nieuws kunnen maken, vloeit voort uit onze hoedanigheid van twintigste-(of eenentwintigste-) eeuwse sterveling. Het statement is dan ook meer realistisch dan pessimistisch.

Hamelink is wel negatief over de ontwikkeling van onze kunsten, door ons gebrek aan kennis van en respect voor het verre verleden: 'Nog omstreeks anderhalve eeuw geleden oriënteerde men zich in de kunst op de grootvaders. Daarna stonden nieuwe vaders en grootvaders op, die veel kleiner waren dan de oorspronkelijke maar toch altijd nog groot genoeg om de meesten van hun nageslacht het uitzicht te benemen op alles wat ouder dan die anderhalve eeuw was' (1980a:103). Ook over de functie van de kunst en haar verhouding tot de werkelijkheid heeft de dichter zo zijn mening: 'Kunst die de werkelijkheid in haar autonomie concurrentie wil aandoen of haar vervangen bewerkstelligt maar één ding, zelfvernietiging. De kunst voldoet als dienares van de werkelijkheid, als haar rivale maakt ze zich ook nog volmaakt belachelijk' (1980a:101).

Uiteraard heeft Hamelink in zijn 'Register'-reeks veel over zijn eigen kunstvorm geschreven. Aan poëticale uitspraken geen gebrek. Zo wil hij '[n]iet het gedicht als ding', maar wel '[h]et gedicht dat op een nadenkende muziek lijkt, die inspeelt op de voorttikkende tijd' (1980a:93). Die nadenkende muziek kan de gedachte oproepen aan Montale, die straks uitgebreid aan bod komt. Ook dringt zich hier een link op met een aforisme uit 'Register III': 'Toe nadering zoeken tot de spreektaal, niet tot de triviale mededelingen die daarin gedaan worden maar tot het semantisch en ritmisch skelet. Aanhechting vinden daaraan. Spierigheid' (1982a:176). Dichten is een evenwichtsoefening, een poging om water en vuur te verzoenen: 'Enerzijds [is er] het streven naar het compacte gedicht, de sculptuur; anderzijds de oriëntatie in tijd en traditie, het musische. Tegendelen verduren. Keats' *negative capability* kan nog altijd dienst doen' - Hamelink verwerpt dus niet de gehele romantiek (1980a:102). Dat het

schrijven van een gedicht een ambitieuze onderneming is die vaak mislukt, blijkt verder uit de uitspraak: ‘Poëzie moet in de eerste plaats poëzie zijn, gemaakt van woorden, en moet vervolgens iets anders wezen. Ze moet allereerst zichzelf meedelen en vervolgens wat anders. Veel gedichten komen aan de tweede trap niet toe, net zoals massa's andere gedichten niet eens aan de eerste’ (1980a:112-113). Pijnlijk streng is ook dit verdict:

> Iedere dichter wil de woorden hun waarde hergeven, die ze kwijt zijn of raken. Iedere dichter wil de taal weer ‘hard’ maken, de wezenloosheid een halt toeroepen in althàns het gedicht. Iedere dichter verfoeit de inflatie. Maar het gros van de dichters draagt daar op een eigenaardige en paradoxale manier alleen toe bij. Majakovski, Apollinaire, Neruda vormen daarop geen uitzondering. Wilfred Smit, Wallace Stevens, dat zijn de uitzonderingen (1980a:102).

De collega's krijgen rake klappen, maar Hamelink wordt pas echt venijnig wanneer hij het over het literaire wereldje heeft:

> De literaire tijdschriften en hun directeuren. Ze verschillen in kijk op de wereld. De kijk is imaginatief noch existentieel maar socio-darwinistisch, socio-politiek verankerd. Alleen die socio-politieke kijk verandert als je van ts. x naar ts. yz wandelt. En voorbij de kijk? Daar kom je bij allebei hetzelfde cynisme tegen (1980a:112).

In het volgende aforisme lijkt Hamelink zich te richten tot de academici die meer waarde hechten aan een nuchter wetenschappelijk artikel waarin een tekst ontleed wordt met behulp van een theorie dan aan een persoonlijk leesverslag: ‘Waarde letterzifters. Wat in de literatuur ligt opgesloten is er niet om uit elkaar en weer in elkaar te prutsen maar om te beleven. Wanneer jullie eens probeerden om bijvoorbeeld jullie geliefde *Finnegans Wake* te *beleven*: dan zouden jullie wat beleven’ (1981c:366). Bepaald kras is ook de uitspraak: ‘Bijna altijd als ik met mensen praat merk ik dat poëzie geen betekenis voor ze heeft. Ik heb het over hen die poëzie lezen’ (1980a:92). Lezers, ook lezers van essays, kunnen volgens Hamelink de bal aardig misslaan:

> Wie het om de levende boom gaat probeert soms wat takken weg te kappen. Wie het alleen om takken begonnen is hakt natuurlijk desnoods de hele boom om. Hopla. (Naar aanleiding van iemands zorgelijke opmerking dat ik in *De droom van de poëzie*‘veel afkap’.) (1980a:101).

In het volgende aforisme, dat al aan bod kwam in deel I, lijkt Hamelink het hele lijstje voorwaarden waaran de criticus moet voldoen te hebben willen samenballen:

> Waardoor verwerft een kritiek zich legitimiteit? Naar ik meen nog altijd doordat ze om de cirkel van een werk heen een wijdere cirkel trekt, waarbinnen het werk kan gaan groeien tot het zijn uiterste consequenties bereikt en die toont. Het werk had die ruimte in zich, de kritiek laat dat uitkomen. Echte kritiek is nooit arm, ze verarmt ook het werk niet. Ze is zelf rijk. Ze verrijkt ook het werk dus, door alleen maar die cirkel te trekken, en het werk intact te laten (1980a:109).

Gekant als hij is tegen het gedeeltelijke lijkt Hamelink hier een pleidooi te houden tegen de analyse en voor de synthese. Het beeld dat hij gebruikt, laat verschillende interpretaties toe. Bij de cirkel die rond de gedichten moet worden getrokken kan gedacht worden aan uitspraken die de auteur in essays en interviews heeft gedaan, zoals in deel I. De cirkel kan ook een achtergrond van wetenswaardigheden over het leven van de auteur betekenen - in 'het wandelende woord' gaf Hamelink zelf een uitgebreide schets van zijn heimat en van zichzelf, nadat hij verklaard had te geloven dat achtergronden verhelderend konden werken. Ook kan de cirkel een waaier zijn van elementen uit de traditie die in het werk doorschemeren. Het kan om een (niet verstikkende) theoretische omkadering van een tekst gaan. Of om al deze invullingen tegelijk.

Essentieel in de omgang met teksten is, in ieder geval, de ootmoed, het respect voor het mysterie, dat Hamelink ook op een hoger niveau wil zien: 'Wat is voor een mens decenter dan een bescheiden houding ten overstaan van het raadsel? Over een buiging naar de kant van het raadsel heb ik het niet eens (ofschoon ik die buiging probeer te maken, en ofschoon het complete mensdom van het verleden hem gemaakt heeft - hij is essentieel). Wat de occultisten aangaat, met hun "raadsel" of raadseltjes, wenst een gewoon mens niets van doen te hebben' (1982a:179).

Het slotakkoord van *In een lege kamer een garendraadje* bevat de titel: 'Na veldslagen en geschreeuw in een lege kamer een garendraadje ophangen en wachten of er een spin langs naar boven klautert' (1980a:122). Deze zin kan de lezer herinneren aan het gedicht 'Weg' uit *Oudere gronden* (1969), waarin de hoofdfiguur zich laat inspireren door de filosofie van Lao tzu: 'Laat me daarom maar. Bij vergissing ben ik / aan van dichtbij tegen een erwtebloem opkijken gewoon geraakt / en aldus ongevoelig geworden voor etikette' (1986a:49). De spreekstem uit het aforisme en de ik-figuur uit het gedicht zijn allebei aandachtige toeschouwers van de natuur, die zich, zo lijkt het, afgezonderd hebben van de wereld en die naar boven kijken. De wereld heeft in het aforisme de gedaante (gehad) van veldslagen en geschreeuw, veldslagen die hoogstwaarschijnlijk verloren werden, die in ieder geval nutteloos bleken. Na de vergeefse drukte wordt gekozen voor de rust, voor de hoop. Het ophangen van het garendraadje lijkt (een poging tot) zingeving aan een zinloos bestaan, dat

verbeeld wordt door die (zin)lege kamer. Het plaatsen van het draadje kan bezwaarlijk een grootse daad genoemd worden. Maar misschien valt deze handeling wel te vergelijken met het rollen van een rotsblok naar een bergtop. In ieder geval heeft het bevestigen van het touwtje iets van een poging, een experiment. Er wordt nagegaan of de mens in de schepping kan ingrijpen, of hij er iets toe kan bijdragen. Dat is geen onbelangrijk thema in Hamelinks oeuvre.

8.5. Breakthrough

Uit 'Breakthrough', een kort essay dat in 1980 in *Raster* verscheen, kan opgemaakt worden dat Hamelink zijn thematiek niet meer wou verkopen zoals hij dat in zijn vroege poëzie had gedaan. Het woord verkopen mag niemand misleiden. In 'Breakthrough' klaagt Hamelink aan dat de poëzie tot een specialisme aan het verworden is en dat zij los komt te staan van de hoofdstroom van onze cultuur (1980b:98). Hij beweert dat de dichters, die de onwil van buitenaf beseffen, zich staande proberen te houden in isolement, wat enerzijds bewonderenswaardig is, maar wat hen anderzijds erg kwetsbaar maakt. En hij stelt een niet onproblematisch (zegt hij er meteen bij) alternatief voor: een - wat hij met de woorden van Robert Lowell noemt - '*breakthrough back into life*', een recht in de stroom sturen, een poging het centrum van die stroom die 'niet alleen de cultuur maar de beweging van het leven zelf symboliseert' te (her)vinden (1980b:98-99). Dit alles betekent niet dat Hamelink aan het begin van de jaren tachtig zijn ziel verkocht met het oog op een hogere oplage en omzet.

De dichter die in 'Breakthrough' aan het woord is, lijkt oprecht te geloven dat die 'doorbraak terug in het leven' de enige oplossing is, ook omdat onze cultuur, al is ze er niet zo best aan toe, hem ter harte gaat en hij 'liever deelneem[t] aan wat [hem] wellicht naar beneden dwingt of voor altijd aan lager wal doet geraken, dan dat [hij] tracht [zich] ervan af te zonderen' (1980b:99). Dat Hamelink het succes niet najaagt, mag blijken uit deze uitspraak: 'Of het nu om kwaliteit of om zaken van gering allooi gaat, telkens weer blijkt dat het succes geen betrekking heeft op het werk zelf. Het houdt geen aanvaarding in maar is slechts een loos gebaar van aanvaarding, waarmee "men" aan serieuze aanvaarding ontkomt' (1980b:98). De verlangde doorbraak van de dichter - die hier meer dan waar ook blijk geeft van een opbouwende houding en van een bijna aandoenlijke naïviteit - is dus geen doorbraak zoals die van de (meestal snel verblekende) (pop)sterren. De 'serieuze aanvaarding' waar

Hamelink van droomt, lijkt niets minder in te houden dan een mentaliteitsverandering (1980b:98).

De vraag die zich ook bij de lectuur van dit essay opdringt, is: hoe moet dit concreet? Hoe wil Hamelink die *breakthrough* forceren? Het interview waarin Robert Lowell over de bewuste doorbraak sprak, het vraaggesprek dat in 1961 gepubliceerd werd in *The Paris Review*, kan verhelderend zijn. Lowell, die in zijn jongere jaren een formalist *pur sang* was, verklaarde:

> [I]t seems to me we've gotten into a sort of Alexandrian age. Poets of my generation and particularly younger ones have gotten terribly proficient at these forms. They write a very musical, difficult poem with tremendous skill, perhaps there's never been such skill. Yet the writing seems divorced from culture somehow. It's become too much something specialized that can't handle much experience. It's become a craft, purely a craft, and there must be some breakthrough back into life. [...] Now, some of this Alexandrian poetry is very brilliant, you would not have changed it at all. But I thought it was getting increasingly stifling. I couldn't get my experience into tight metrical forms. [...] I felt that the meter plastered difficulties and mannerisms on what I was trying to say to such an extent that it terribly hampered me (Lowell in Parkinson 1968:19).

Zelf probeerde Lowell de bevrijding van de vormdwang te realiseren in zijn bundel *Life studies*. Zoals de titel aangeeft, moet het leven daarin onvervormd, onvermomd aan bod komen.

Bij Hamelinks voornemen aan het begin van de jaren tachtig terug te keren naar de hoofdstroom van de cultuur moet dus niet in de eerste plaats gedacht worden aan zijn toenmalige activiteiten in het literaire wereldje, aan het feit dat hij er toen bijvoorbeeld toe bereid was redacteur te worden van een literair tijdschrift, *Tirade*. Dat hij het leven zelf in zijn poëzie wou opnemen, hij wat realistischer ging schrijven en hij daardoor wat toegankelijker werd voor de gemiddelde lezer hoeft ook niet beschouwd te worden als commercieel stuntvliegwerk. Het betekent niet dat hij plots belang was gaan hechten aan de *aura popularis* en hij bereid was zichzelf daarom te verraden. Verraden heeft Hamelink zichzelf nooit: zijn idealen zijn steeds dezelfde gebleven. Later werd zijn poëzie overigens weer veel complexer en vormvaster en zocht de dichter de afzondering op. Men kan zich de vraag stellen of een ontgoochelde Hamelink voor het isolement gekozen heeft nadat het besef doorgebroken was dat de poëzie geen vooraanstaande plaats meer kon innemen in onze maatschappij.

8.6. Niet door de tuin en niet over de asfaltweg

'Niet door de tuin en niet over de asfaltweg' is de titel van de dankrede die Hamelink wegens zittijdverkorting niet kon houden toen hij de Busken Huetprijs kreeg voor *In een lege kamer een garendraadje*, maar die in 1982 wel gepubliceerd werd in *Tirade*. De wat eigenaardige toespraak begint met een geheimpje: 'Ik klap uit de school. Toen de uitgever het manuscript van mijn *Garendraadje* gelezen had, weigerde hij het uit te geven' (1982b:378). Die weigering had volgens de auteur te maken met de heersende denkbeelden over literatuur en andere aangelegenheden, waarvan hij de houdbaarheid ter discussie stelde in zijn boek, '[r]eden waarom ik, nu het onverwacht bekroond is, meteen op het verzoek van een denkbeeldige interviewer in dienst van een populair weekblad inga en zijn vragen met plezier van naar ik hoop niet al te populaire antwoorden voorzie' (1982b:378). Net als in de bekroonde essaybundel wil Hamelink in zijn dankrede voor '[e]nigszins weerspanninge antwoorden' zorgen op 'in de lucht hangende vragen' (1982b:385).

De auteur borduurt voort op 'Breakthrough'. Hij herhaalt dat de poëzie vandaag een specialisme is, terwijl ze volgens hem beter niet gescheiden wordt van de wereld en het leven. Poëzie, zo stelt Hamelink, draait rond authentieke, individuele ervaring, die in wezen in iedere tijd dezelfde blijft. De enige specialiteit van de dichter is dan ook 'het algemene, het constante in leven en cultuur, zoals zich dat in de spiegel van zijn tijd toont en zoals hij dat op zíjn manier vangt in zijn beelden' (1982b:380). Een poëet moet zijn prioriteiten kennen. Hamelinks voornaamste bekommernis is niet de poëzie en niet de taal, maar wel de wereld. Veel collega's van na 1875 ziet hij echter aan een ernstige vorm van bijziendheid lijden:

> Dat wat je hun kijkglas zou kunnen noemen - hun taal, hun poëzie - is het enige wat ze nog waarnemen. Dat waartoe het kijkglas dient onttrekt zich aan hun gezicht. Primair is natuurlijk niet het kijkglas. Primair en ultiem is de wereld en dat kritische of anderszins waarnemende partikel van de wereld: het lichtgevoelige oog, dat van de wereld zijn licht ontvangt. Ook voor een dichter horen dus, omdat hij daarop aangewezen is, de wereld waarin hij leeft en zijn ervaring daarvan primair te zijn (1982b:380-381).

Maar hoe zit het met de prioriteiten van de dichter *in* de poëzie? Hoe moet, met andere woorden, de verhouding tussen vorm en inhoud zijn? In 'Register III' schreef Hamelink al:

> Men kan de nadruk leggen op de vorm en hem daarmee wegleiden van de inhoud. De 'pure' formalisten hebben weinig of niets te zeggen dat mensen, ongespecialiseerd gebleven mensen zoals u en mij, boeit. Niet iedereen is een Celan! Overheersende aandacht voor de inhoud levert nooit poëzie op maar vaag gefilosofeer en geredeneer,

> dat is ook genoegzaam bekend. Daarom is een derde houding (die meteen de oudste en de beproefdste is) noodzakelijk. Evenveel nadruk op de vorm - maar onopvallend - als - maar onopvallend - op de inhoud (1982a:175).

Uit 'Niet door de tuin en niet over de asfaltweg' blijkt dat Hamelink nog steeds die mening is toegedaan (1982b:381). Evenwicht is alles, maar dat evenwicht is moeilijk:

> Een dichter moet niet door de tuin en niet over de asfaltweg gaan, maar, voetje voor voetje, over de muur (met misschien flesscherven) gaan, die de tuin en de asfaltweg scheidt. De muurganger prijst de tuin. Hij is geboeid door de asfaltweg. En het is en blijft de muur, weet hij, die hem in staat stelt ze allebei te zien tijdens zijn trage wandeling, die in werkelijkheid zijn evenwichtsoefening is (1982b:381).

Hamelink beschouwt wie het evenwicht niet wil of niet kan behouden en de totale vorm of de totale inhoud binnenstapt als poëtisch verloren.

8.7. Vuurproeven

De achterflap van *Vuurproeven* (ondertitel: *Introducties tot mijn heterodoxie*) uit 1985 kondigt zeven niet geheel onsamenhangende essays aan die Hamelinks vurige kunst- en literatuuropvatting in beeld brengen. Deze stukken zouden ook zeven daden van geloof zijn in haast middeleeuws illuminatieve zin, en zeven heilige of schijnheilige lofzeggingen aan onze moeder het niets. 'Zeven *feux d'artifice* [...] op een van die riskante infernaal bewolkte zomeravonden die burgers van de lage landen, net als hun wet, geacht worden te kennen', kortom, van de man die 'de laatste protestant, de laatste kolerieker' zou kunnen zijn (1985a).

Hoe heterodox, hoe onrechtzinnig Hamelink wel is, wordt al gesuggereerd door het motto, dat geplukt werd uit 'Vers 5' uit *De Feesten van Angst en Pijn* van Van Ostaijen: 'moeder hier / zit / de veelbelovende knaap / temidden protestantse feldwebels en professoren / ik / de laatste katoliek / de laatste gnostieker / [...] / ik ben bang / en ik zou willen een jazz op de melodie van / FRèRE JACQUES' (1985a:6). Het is een hartenkreet van iemand die het gevoel heeft *displaced* te zijn, van iemand die zich moederziel alleen voelt, en die hoopt op de troost van de kunst - de kunst die in *Vuurproeven* uitgebreid aan bod komt.

'De Lach van Dante' - dat is de titel van het eerste essay - wordt '[o]pgevangen door Zuid-Nederlandse oren anno 1983' - dat is de ondertitel. Hierbij mag aan de lach van een overwinnaar gedacht worden, want wie laatst (lees: langst) lacht, lacht best. Heel wat grote

monden uit de literatuur werden aangevreten door de tand des tijds. Dante is daar echter tegen bestand, en niet alleen hij.

Het eerste van de drie stukken waarin 'De Lach van Dante' is onderverdeeld, is getiteld 'Kaars voor Van Ostaijen'. Uit zijn belangrijke poëticale rede 'Gebruiksaanwijzing der lyriek' citeert Hamelink de centrale formule:

> *Evenzeer als het* uitdrukken *van de extase de negatie is van het* passieve *uitstromen-in-God, evenzeer is de lyrische emotie reeds een negatie van de pessimistische wereldvoorstelling, die mij schijnt het, alleen haar in de diepste diepten mogelijk maakt. Ook op grond van deze tegenstrijdigheid in de bewegingen van het verlangen, zie ik, steeds met het onderscheid van vlakte, de extase verbonden aan hare nederige zuster, de poëzie. Eenmaal de zuivere dichtkunst als hypothese gesteld, komt men, van welk punt der lijn men ook moge vertrekken, steeds tot deze slotsom dat de poëzie, om het kort te zeggen, de laagste trap van de extase is. Evenals de extase heeft de poëzie eigenlijk niets te vertellen, buiten het uitzeggen van het vervuld-zijn-door-het-onzegbare. Zoals de extase slechts dit ene thema kent, dat is het schorsen van het dualistisch aanvoelen van God en de creatuur, zo kent de dichterlijke ziel alleen dit ene verlangen dat zij steeds wil uitdrukken het vervuld-zijn door het in het transcendente boren van het woord. De extatieker en de dichter worden beiden verteerd door gloed gans van binnen* (1985a:9-10).

Dit sluit aan bij de poëzieopvatting van Henri Bremond, die straks uitgebreid aan bod komt. Verder lijkt de link tussen de poëzie en de extase verwant aan het verband dat Hamelink in *De droom van de poëzie* heeft gelegd tussen de poëzie en het wonder (1978:48). Van Ostaijen 'had en heeft gelijk', schrijft de dichter, die in zijn vorige essays soms zeer kritische geluiden voortbracht over het modernisme, maar die zich hier voorstelt als een aanhanger ervan (1985a:10). Een aanhanger met reserves, weliswaar: 'Het modernisme, wat ervan voor voortbestaan vatbaar bleek, vertegenwoordig ik, naast nog een paar artikelen, zelf' (1985a:10).

Belangrijk is dat Van Ostaijen - de atheïst die in statige, eerbiedige termen over de mystiek sprak - geen echte mysticus was, maar wel een echte kunstenaar. Hamelink poneert: '[hij] *wilde* een extase die hij zou hebben *geweigerd* als ze hem in de volle omvang zou zijn aangeboden of als hij zich haar had kunnen verwerven' (1985a:11). Volgens Hamelink lag de totale overgave niet in Van Ostaijens aard, maar wilde hij wel het zogeheten 'materieel imaginatieve' (1985a:11). Dat illustreert hij met behulp van Kossmanns *Een gouden beker*, waarin een personage zegt: 'Ik leefde als een voorwerp, ik voelde wat een voorwerp zou voelen als het leefde. En het was een *verrukking* [cursivering van Hamelink, A.D.C.]' (1985a:12). Hamelink gelooft niet dat echte schrijvers echte mystici kunnen of willen zijn, omdat er tussen het reservaat van de auteur en het mystieke een doordringbare maar niet op te

heffen scheiding loopt, de Stijl, die gegrondvest is op de materialiteit van de taal. '[D]at iets puur geestelijks, visioen, ruimte- noch tijdgebonden extase, zich kan hechten aan de taal, aan deze tussenstof tussen geest en materie, mag als niet minder dan een nederdaling van de Heilige Geest beschouwd worden', schrijft hij (1985a:16). Hamelink poneert dat een schrijver nooit van dat materiële kan loskomen, dus: 'De mysticus en zijn ervaring, onimagineerbaar. De schrijver niet meer dan een misvormsel van de mysticus en dat geworden doordat hij, onder valse verwijzing naar de mystiek, die nota bene het immaculaatste geestelijkste Licht zoekt, met al zijn tentakels in het donker en met zichzelf in de knoop raakte. *Of de volledige stijl uitvond*' (1985a:17).

Hamelink is ervan overtuigd dat de schrijver 'de resten van de voormalige Realiteit [redt], die naar haar ware wezen Geest was, erkend werd als toebehorend aan de Geest' (1985a:20), dat de auteur 'tot in het stof *een idee van Geest*' bewaart (1985a:21). Ook redt de dichter volgens hem 'het enige wat te redden valt uit een realiteit die [...] al vanaf de zestiende eeuw materia begon te worden en die in zijn tijd boven haar totale potdichtheid in het vaandel voert Niets buiten de materie. Hij redt daaruit de [...] voor hem vitale *Idee van de stof*, of liever *van de Stof*' (1985a:21). Dit alles laat zich samenballen in het 'lapidair door Flaubert aan het eind van de *Tentation* gepronuncieerd, het pseudo-mystiek, pseudo-ritueel en zo lang als onze wereld standhoudt onaantastbaar ideaal van alle respectabele kunst, *Être la matière*' (1985a:21). Met andere woorden, 'vanuit het brandpunt, het verlangde Verdwijnpunt, vanuit *de materiële imaginatie* gesproken' (1985a:21).

In 'Botsing met Gombrowicz', het tweede deel van 'De Lach van Dante', verdedigt Hamelink zijn Florentijnse held tegen de dagboekschrijver die de *Divina Commedia* afkraakte en het meesterwerk - in het bijzonder de passus waarin de alchemisten veroordeeld zijn tot eeuwig branden in een geestelijk vuur - een voorbode van de ketterverbrandingen noemde. Heterodoxe Hamelink gaat hier tekeer als een wildeman: 'Hoor hier, in G naar de kroon stekende natuurlijke eerlijkheid een ketter: míj kan op aarde alleen míjn lichaam schelen en wat de eeuwige verdoemenis aller heretici aller genera betreft, ik wou dat ik er de uitvinder van geweest was. - Tegelijk, mijn machteloos tentakelgewirwar maakt me al doller, representeer ik iedere muiterij, tegen ieder etmaal, elke rebellie, van elk type, misschien wel het meest van het gnostieke, net als Van Ostaijen die zich "laatste katoliek" en "laatste gnostieker" ineen dorst te noemen en die ons aldus het oeroud, half vergeten maar nog bijtijds door hem heropgerakeld mysterium onthult van de vééldubbele dualiteit inherent aan de leer van het christendom' (1985a:30). Uiteindelijk wordt Gombrowicz weggespoeld door de Lach van Dante. De Lach, 'de duurzame alle ketters belachende lach van de Maker van het Boek',

die Hamelink probleemloos kan opvangen dankzij de materiële imaginatie, die hij overigens beschouwt als een uitvinding van Dante (1985a:32).

Dat het laatste stuk van het eerste essay de titel 'Roos voor Dante' kreeg, is niet verwonderlijk. De roos is een vaak voorkomend en zwaarbeladen symbool in het werk van Hamelink. Traditioneel staat ze voor de liefde, de schoonheid en de vergankelijkheid van de schoonheid. Daarnaast is er de mystieke roos, en het *sub rosa*. Dat Hamelink Dante, in navolging van Beatrice, een roos overhandigt, komt hierdoor: 'Dante Alighieri is de enige dichter bij wie ik de hoogste imaginatie, de geestelijke Imaginatie *au sérieux* probeer te nemen. Aan het eind van zijn verbasterd Latijn is de Florentijn in een lange flits een mysticus. Nooit in ieder geval kwam een dichter, een formalist, meer de volheid nabij van de door Van Ostaijen omschreven extase, het Visioen' (1985a:34). Dante is, met andere woorden, de uitzondering die de regel bevestigt, een uitzonderlijk dichter:

> Uit zijn [Van Ostaijens, A.D.C.] aan het onderwerp gewijde zinnen spreekt de passie van de verloren ziel, van de man die de mysticus een kort en beslissend eind op het doorn- en rozenpad van de *meditatie* gevolgd is en die nu, als mens uit de 'materietijd', afscheid moet nemen van de mystiek. [...] In de woorden van Van Ostaijen's afscheid gloeit onder de zelfopgelegde beknotting de koorts van de raszuivere mystieke geest. Maar in Dante gloeide nog een andere koorts. Hij hoefde als enige onder de scribenten dat afscheid niet te nemen (1985a:35).

Ook daarom is de Lach van Dante de lach van een overwinnaar.

Geert Buelens heeft *Vuurproeven*, en dan vooral dit eerste essay, besproken in zijn studie *Van Ostaijen tot heden* (Buelens 2001:1014). Volgens Buelens weet Hamelink dat het spreken vanuit de materiële imaginatie onmogelijk is. Zelfs het streven ernaar is, zo stelt hij, alleen mogelijk omdat het nooit vervuld kan worden. De titel van het eerste stuk beschouwt hij dan ook als dubbelzinnig: 'De auteur brandt niet alleen een kaars voor Van Ostaijen om hem te herdenken als een groot en waardevol voorganger [...], maar ook vanuit een respectvol medeleven omdat ook Van Ostaijens zoektocht naar de Graal onmogelijk tot resultaat kon komen (*ik zal een kaars voor u branden*)' (Buelens 2001:1014). Hij ziet overigens wel meer dubbelzinnigheden in het boek:

> Net zoals zovele andere mystieke geschriften is ook Hamelinks tekst opgebouwd uit paradoxale fragmenten die proberen via oxymorons een glimp van het onverwoordbare te suggereren. [...] In dit door zijn uitvoerige bronnengebruik schijnbaar geobjectiveerde, maar uiteindelijk erg subjectieve geschrift is niets eenzijdig wit of zwart. Het is altijd de twee tegelijk, zónder ook maar ergens grijs te zijn. De auteur lijkt in zijn rechtuit omcirkelende betoog de hele tijd *rond* de pot te draaien, maar hij weet wél wat hij doet (Buelens 2001:1015).

Volgens Buelens zit de tekst uitdrukkelijk vol '*tegen-stellingen*' en die verbindt hij met het postmodernisme:

> Als 'mens uit de materietijd' heeft Van Ostaijen 'afscheid moeten nemen van de mystiek', maar precies in de woorden van dat afscheid 'gloeit onder de zelfopgelegde beknotting de koorts van de raszuivere mystieke geest'. [...] De mystiek is dus *aanwezig* door haar *afwezig*heid... het is één van die paradoxen die Hamelinks heterodoxe tekst een uitgesproken *postmodern* accent geven. In postmoderne (c.q. post-structuralistische) teksten worden wel vaker geponeerde dichotomieën ontmaskerd als schijntegenstellingen. Het is overigens niet toevallig dat 'postmoderne' filosofen als Lyotard, Derrida en een historiograaf als de Certeau zich uitvoerig hebben beziggehouden met het Absolute en de mystiek. En ook hun teksten en die van zovele auteurs, ook dichters, die door hen beïnvloed werden, zijn uiteindelijk vooral zoektochten waarin duidelijk extrapoleerbare waarheden en handig parafraseerbare uitspraken worden geschuwd (Buelens 2001:1015-1016).

Op het al dan niet postmoderne karakter van Hamelinks werk kom ik aan het eind van dit tweede deel uitgebreid terug. Buelens klinkt wel overtuigend, maar algemeen gesproken moet het postmoderne gehalte van dit oeuvre niet overschat worden. Met doemdenken moeten we evenmin overdrijven. Op dit punt ben ik het oneens met Buelens: ik geloof dat Hamelink gelooft dat het kan, spreken vanuit de materiële imaginatie. Ik zeg niet dat hij zegt dat het eenvoudig is: de auteur gewaagt van een ideaal, en idealen laten zich nooit makkelijk bereiken. Maar enkele grote voorgangers (Flaubert, Mallarmé, Faverey, Van Ostaijen) hebben het hem voorgedaan. Dante heeft hem zelfs het onmogelijke voorgedaan.

Het derde essay is getiteld 'Het esthetisch occultisme *Leçon de Ténèbres*'.[76] Die laatste is een term uit de liturgische muziek. Tijdens de viering van Goede Vrijdag worden de lichten in de kerk geleidelijk gedoofd, tot de gemeenschap zich, op het ogenblik dat de dood van Christus wordt herdacht, in de totale duisternis bevindt. De muziek die dit ritueel begeleidt, noemt men *Leçons de Ténèbres*. Licht en duister zijn in Hamelinks tekst de hoofdrolspelers.

Het Licht, door de religieuze mystici God genoemd, wijst de schrijver aan als het teken en zegel van de mystiek (1985a:62). Daartegenover plaatst hij het occultisme, waarvan Vuur en Nacht de symbolen zijn. Uit de titel van dit boek, *Vuurproeven*, blijkt al welke kant Hamelink gekozen heeft, hoewel die uitdrukking nooit helemaal opgaat voor de heterodoxe auteur. De occultisten hebben ook een God: Niets. Hun mooiste verwezenlijking is volgens Hamelink de alchimie, die 'op het eind van de vorige eeuw een sprank in de woorden wierp en theorie en praktijk van de poésie pure ontstak, waarvan Van Ostaijen onze eerste en zeker theoretisch totnogtoe vaardigste bedienaar, oprakelaar en aanblazer is' (1985a:62). Van

Ostaijen zou volgens Hamelink, tussen haakjes, glimlachen als hij hoorde dat hij beschuldigd werd van occultisme.

Wat volgt is een gebed, dat Hamelink voorgezegd werd door Celan in zijn 'Psalm' uit *Die Niemandsrose* (1963): 'Gelobst seist du, Niemand. / Dir zulieb wollen / wir blühn. / Dir / entgegen. // Ein Nichts / waren wir, sind wir, werden / wir bleiben, blühend-' (1985a:68). Een overeenkomst tussen christenen en occultisten is volgens Hamelink de dienst des woords. Vandaar deze geloofsbelijdenis in het Niets:

> Ik geloof in Niets de Moeder Almachtig, Maakster van het universum en van alle zienlijke en onzienlijke zaken. En in de mens, Haar Eniggeboren kind, gemaakt met alle werelden, duisternis uit Duisternis, waarlijk niets gemaakt uit Waarlijk Niets, van één substantie met de Moeder, door Wie alle dingen gemaakt zijn; dat zich tot zijn wanhopig geluk meteen als mens op aarde geplaatst zag en dus niet, zoals 'de zoon van god', door toedoen van een geheime agent 'geest', eerst mens hoefde te wòrden; als mens leed en stierf aan, in en onder de handen van andere mensen, door andere mensen in de loop van alle eeuwen gewoon als dode mens begraven of verbrand werd; en volgens onze geschriften per se niet, na lange of korte neerdaling in 'de hel', opsteeg of zal opstijgen 'ten hemel', zat of zal zitten 'ter rechter' of linker 'hand' van een door onthutsend bange, hulpeloze, vaak wel lieve mensen verbijsterend slecht verzonnen 'vader', één die nota bene als je hem tegen de Duisternis houdt Verterend Vuur blijkt. Maar Zij zal tenslotte komen, wederom in oorspronkelijke volheid zichzelf barend en wel, ditkeer, uit ons: om te toetsen op hun vernietigbaarheid de op Haar Tijdstip levenden, in wie wij nietig zijn. O unsere Wonne, in een biljoenste seconde met z'n allen en alleen gerecycled te moeten worden! Soli Nihilo Gloria (1985a:69-70).

Nooit is Hamelink directer geweest in het belijden van zijn particuliere geloof. Essentieel is dat in zijn levenshouding het besef van de sterfelijkheid centraal staat.

In 'De meerzinnige engel', het vijfde essay in *Vuurproeven*, schrijft Hamelink dat hij zichzelf rekent tot de katharen, die allen heterodoxen en heretici waren (1985a:103). Verder poneert hij dat de mens een tussenpositie inneemt: hij bevindt zich tussen de Centaur en de Engel. Aan de Centaur - die de primordiale chaos symboliseert - heeft de mens, het enige van de drie wezens dat spreekt, niets. De Engel daarentegen - die voor hem dat wat onze menselijke natuur te boven gaat, een verhoopt heil, verheffing uit de status van het aardse en talige verbeeldt - heeft hij nodig voor de kunst. Hoe onbewust Adam Maker zich daar ook van is, zijn verlangen gaat uit naar de Engel, stelt Hamelink.

De Engel draagt niet alleen licht, maar ook vernietigend vuur. Zijn voornaamste eigenschappen zijn transparantie en presentie, en dat zijn ook eigenschappen van de kunst. In de poëzie van Faverey, bijvoorbeeld, ziet Hamelink de transparantie en presentie van het

Niets. Hamelink stelt '[d]at er na de verwerping van de oude Geest van God [...] nodig is: courage, om de ondersteboven aan de hemel in het zwart teruggekomen transparantie als aan de Engelen verwant te erkennen en de oorzaak ervan bij zijn ook verduisterd brillante naam te noemen. [...] NIHIL' (1985a:112-113).

'Schaduwgevecht tegen het Licht' is de titel van het zevende en laatste essay, '*Kleine triptiek met Christus temidden de spiegelaren*' de ondertitel. Zoals Vandevoorde heeft opgemerkt, worden de twee aspecten van de Engel hier uit elkaar gerukt (Vandevoorde 1985b:9). Het licht behoort tot de 'Orthodoxie' (de titel van het eerste deeltje van het essay), het vuur tot de 'Heterodoxie' (de titel van het tweede).

In het eerste stuk probeert Hamelink de geest van Plato te verjagen (1985a:137). Hij wou de woorden ontdoen van de smetten van het materiële, terwijl Hamelink net bijzonder gesteld is op die materiële kant van de zaak. Een ander probleem is de ideeënleer, die de essayist beschouwt als droghoning waaraan de dwaze bijen van Martinus Nijhoff zich lieten vangen. Plato's bestrijding van de kunsten (behalve die die onschuldige folkloristische en arbeidsbevorderende doelen dienden) kan hij uiteraard evenmin toejuichen. Verder heeft hij het moeilijk met het feit dat de kunstenaar in de platoonse visie geen maker is, maar een kopiist van schaduwen, een illusionist.

Hamelink, de zelfverklaarde materialist, heeft veel meer sympathie voor de Voor-Socratici. In hun theorieën zijn niet de Ideeën van het supra-materieel geestelijke cruciaal, maar wel die ene Idee van de materie die ook de kunstenaars zo dierbaar is. Bij de Voor-Socratici leidt dat tot de vraag naar het wezen van de Materie, bij de kunstenaars tot een daad van imaginatieve identificatie met de Idee van de Materie '- als gevolg waarvan het kunstwerk verschijnt, schijnbaar een object maar reëel belichaming van die ene laagbijdegrondse Idee, maar toch Idee!, die voor P ondraaglijk was; die hij, sexloze on-Griekse asceet, tot iedere prijs onzichtbaar, onvoelbaar, haast ondenkbaar en bovenwerkelijk, hoger dan hoog wilde houden en gehouden hebben' (1985a:142).

Volgens Hamelink is de platonische poging tot opvlucht het dominante verlangen van de hoofdstroom, van de orthodoxie binnen de westerse geestesgeschiedenis sinds het Hellenisme, 'dat via steeds ondieper, talrijker en troebeler wordende stroompjes zich tenslotte verbreedt tot de vele veelsoortige vloeistoffen opgenomen hebbende en die nog opnemende *mare nostre* van het christendom en van ons "post-christenen"' (1985a:143). In navolging van Nietzsche beschouwt hij dat christendom als verwaterde Plato voor het klootjesvolk dat in plaats van (de Idee van) 'het Goede' 'God' zegt (1985a:144). Volgens Hamelink deed het

slechts een vondst, zijnde God de Zoon ofte Jezus, die een contaminatie is van het Eeuwige (God) met het aardse (de mens), en zou de ‘sexloze on-Griekse asceet’ die vondst beslist niet bejubeld hebben (1985a:142). Met Jezus werd Plato immers overboden. Door Hem werd God een doodgewoon mens die de sterveling kan proberen na te volgen, met wie zo'n grote imaginatieve identificatie mogelijk is dat mensen bij de concentratie op Zijn wonden gaten in hun handen krijgen. Met de overtuigingen van de Voor-Socratici is het christendom niet te verzoenen. Tegenover kunst en kunstenaars staat het even afwerend als de volgelingen van Plato. Maar wat de identificatie betreft, overtreft het christendom beide groepen, tenminste voor wie gezegend is met enige aandacht voor ‘het materiële gehalte van verbeeldingen, Eeuwige Ideële Vormen’ (1985a:146).

In het tweede gedeelte van dit essay gaat Hamelink dieper in op zijn voorliefde voor de natuurfilosofen Thales, Anaximandros, Anaximenes, Herakleitos, Zeno, Empedokles, Anaxagoras, Leukippos en Demokritos. Zij hielden zich niet bezig met God, ziel en andere werelden - voor hen waren de enige reële goden demonische krachten in de natuur, net als voor de hier verder niet van wakker liggende kunstenaars. De Voor-Socratici hadden de handen vol met hun pogingen te achterhalen uit welk oermateriaal de zichtbare, tastbare materie om hen heen was opgebouwd. Volgens Hamelink kwam voor hen in een intuïtieve cognitieve flits, waarin het materialisme geboren werd, vast te staan dat het uit iets onzichtbaars en ontastbaars moest zijn. Aan de veelvervigheid en gesplitstheid van de materie moest een onsplitsbaar beginsel ten grondslag liggen - water volgens de ene, vuur volgens de andere. Deze filosofen noemt Hamelink, die niet van incoherentie kan worden beschuldigd, ‘Materieel Imaginatieven’ (1985a:150). Hij poneert dat zij ons de vraag leerden te stellen naar de geheimen van de materie en naar het geheim, het immateriële - wat iets helemaal anders is dan het geestelijke - daarachter. Terwijl Plato en de christenen vertrouwden op het ‘scheppende Licht van de Geestelijke werkelijkheid dat [de auteur] voor zeer lumineus maar volkomen illusoir houd[t]’ (1985a:152), drongen de Voor-Socratici door in de raadselstructuur van de materie en ontdekten zij de kracht van haar ‘niets, die de enige en, al bij het leven, alleenzaligmakende Idee is aller authentieke heterodoxen uit alle eeuwen’ (1985a:153). De gedachte dat aan het zichtbare en tastbare iets onzichtbaars en ontastbaars, een scheppende/vernietigende kracht ten grondslag ligt, is essentieel in wat volgt.

Naast de Voor-Socratici en de natuurgeleerden die hun spoor volgden en volgen, zijn er de kunstenaars, schrijft Hamelink. Zij vormen een tweede absoluut-materialistische, materiegelovige categorie. In hun doordringend denken hieven de Voor-Socratici de soliditeit van de materie op. Later werd met behulp van experimenten bevestigd dat die soliditeit non-

existent was en werd de mensheid met de kracht van het Niets geconfronteerd. De kunstmakers, waarvan de Grieken en de christenen de fraaiste exemplaren hebben geleverd, waren niet uit op de ontrafeling van de materie in haar onzienlijke bestanddelen, op natuuronderzoek evenmin. De Griekse schilders, bijvoorbeeld, ging het om de soliditeit van het beeld dat ze creëerden, dat ze uit niets (en een beetje verf) schiepen naar het origineelbeeld dat de materiële werkelijkheid voor hen was. De materiële werkelijkheid waar zij voor het overige even weinig tevreden mee waren als de aanhangers van Plato en de christenen. Tevreden konden zij enkel zijn met het beeld dat ze er zich, met behulp van cognitie en intuïtie, van vormden.

Misschien denkt Hamelink aan Van Gogh wanneer hij aan de hand van een schilderij van een ledikant de soliditeit van de kunst bespreekt:

> Wat is de soliditeit van een beeld, van laat ons zeggen een ledikant, op een schilderij? Het heeft minder dan geen soliditeit als ding, om comfortabel op te slapen en te vrijen, bijvoorbeeld. Het is geen ledikant. Het is veel kleiner, het heeft geen volume, is volmaakt plat. Het is immers louter *het beeld van een ledikant*, een gestabiliseerde spiegeling ervan, die niet anders kan dan zichzelf èn het ledikant èn de mogelijke slapeling in z'n nietsheid vertonen, bestaand onder de Zwarte Zon van niets (1985a:155).

Hamelink beschrijft dan ook ‘een *occulte* soliditeit die tot de semi-onthulling leidde van een niets, dat - maar één niets de naam waardig - als twee druppels water leek op dat van de natuurfilosofen’ (1985a:155). Hij heeft het, verder, over ‘de principiële, ongeneeslijke heterodoxie en duivelsmijtergekroonde topketterij van de kunstmaker aller tijden. Hij die begint met de aanbidding van de materie en zo voortgaat komt aan het eind - in trance, nog steeds *biddend* - voor haar gapende gat te staan, de plek waar niets heerst, waar dat niets passeert waarvan we in een uiterste van verzienelijking lange spiegelglimpen opvangen’ in de schilderkunst (1985a:155). Hamelink bezingt het ‘[g]enie van de schilderkunst’, want ‘Niemand, dan de schilder, heeft de materie geschilderd en er een schijn van materie aan overgehouden, een materiële schijn zonder schijn van verwijzing naar iets hogerhoninklijks dan bijvoorbeeld een man die ons met een penseel in zijn hand aankijkt, een vrouw die gebogen een brief leest’ en ‘Niemand, dan de schilder, die fabriceerder van niks, heeft kans gezien iets zo vergankelijks als een glimlach te conserveren[,] [...]te vereeuwigen door hem te verheffen tot de status van Idee, tot een onvergankelijkheid en onvernietigbaarheid’ (1985a:156). Bejubeld wordt ook de beeldhouwer die ‘uit niets plus de hardste steen’ geen stenen roerloze replica van een man of vrouw, maar een mede-man en -vrouw naar zijn idee

schept (1985a:157). De meeste lof verdient echter de muziek, die vrijwel zonder besmettende materiële of ideële tussenstof werkt en die ertoe 'in staat [is] in een intelligibele klinking van luttele seconden het alles en het niets, het alles van het niets het zuiverst weer te geven' (1985a:157). Bovendien stelt de muziek de minst hoge eisen en werkt zij in op iedereen, behalve op doven en 'koeien van mensen' (1985a:157).

'Op dit al te uitbundig en etherisch punt [...] van [z]ijn titelstrijd tegen het Licht' wordt Hamelink aangevallen door een platonisch geïnspireerd christenridder die zijn zaakjes kent (1985a:157). Hamelink veinst een steekspel, waarin de eerste houw van zijn tegenstrever de stelling is dat kunst louter ijdelheid is wanneer ze niet in dienst staat van Christus, zoals vroeger. Die aanval beantwoordt de auteur met een vraag: '[W]as de kunst zeventien eeuwen aan een stuk in essentie werkelijk verering van de Gekruisigde, van de Verlosser, van God?' (1985a:159). Het antwoord moet volgens hem neen zijn. In zeventien eeuwen van westerse schilderkunst ziet hij de verering van een halfdood of dood lichaam centraal staan, 'van een stuk half zielloos geworden of ontzielde mensen*materie*' (1985a:159). Hoewel het officieel om Hem ging, kon God in de kunst nooit verbeeld worden. Datgene waar het niet om ging, 'het uitdrukking geven aan de stoffelijkheid van een lijdend en stervend vrijwel naakt manspersoon', lukte echter steeds beter en het best in de renaissance (1985a:159). Dat brengt Hamelink ertoe het volgende voorstel te doen: 'Ridder, wat vindt u hiervan: radicaliteit van de condition humaine. Centraal in de kunst sinds de Renaissance staat niet een God maar een lijdende mens, beland op zijn verdwijnpunt, in het optimum van zijn bestaan, namelijk het tijdstip waarop hij *het ergst lijdend ook nog, uitgewist* gaat worden' (1985a:160). Het christendom deed - het werd al vermeld - slechts een vondst volgens Hamelink. Door louter intuïtieve identificatie met de man Jezus, die terechtgesteld werd vanwege zijn overtuiging dat hij vlees van Zijn vlees was, ontdekte men dat men was zoals hij, op het godheidsgedeelte na. Het godheidsgedeelte '[*w*]*aar aan het Kruis*, dat ons Kruis is, *niets* van te merken viel. Niets werd, was de Godheid daar, omdat ze anders niet als mens had kunnen lijden en sterven, dat wil zeggen *het enige doen waar wij*, Joden en christenen, Boeddhisten en Moslims, *geconfronteerd met ons hoogste niets ook toe in staat zijn*' (1985a:160). Na deze steek is de christenridder verslagen en in rook opgegaan. Hamelink stelt nog: 'Al ben ik geen volgeling van Hem, ik vind de door de Mens Jezus zelf gewilde, de door hem in zijn volle omvang begrepen Dood, een groots en verheffend schouwspel. Is er iets grootsers uitvoerbaar dan als materieel en ideëel Ik zijn nietsheid op zich nemen, dus - ofschoon "gedwongen" - "vrijwillig" sterven?' (1985a:161). Door het lijden van Jezus beseffen wij volgens hem de

volle omvang van ons eigen lijden, en weten wij 'dat dat - verlossing? omdat het in een boek staat? - de enige toegangspoort is. Tot het *Niets*' (1985a:161).

In het laatste gedeelte van het laatste essay, 'Afscheid van het licht', is de Zon, 'die andere even mythisch energische maar natuurlijke en "materiële" God' erg belangrijk (1985a:163). Aangezien het Goddelijke licht niet geschilderd kan worden, vinden we in de schilderkunst '*het Alles van het fysisch ervaarbare Licht*', meteen de enige god die van de renaissance tot en met het impressionisme door schilders aanbeden is (1985a:163).

In deze liefdesverklaring aan het licht heeft Hamelink veel aandacht voor drie schilders. Ten eerste voor Rembrandt, die het Licht van Christus verbond met het licht van de zon. Ten tweede voor Ensor, die een heterodox was en zichzelf in het middelpunt plaatste. Ten slotte voor Munch, in wiens doeken - het is Hamelinks stelling dat het licht in de schilderkunst afnam - God en Licht gestorven zijn. Wat te doen na dit verlies? 'Eén halve minuut stilte. Daarna, in het teken van de geëclipseerde dubbele Zon, begint de schilderkunst [...] in haar eerste generatie van "fundamentele" zwarte slippe- en kruisdragers overnieuw. Re-enquiries into the Origin of the Sublime' (1985a:170). Hamelink zoomt in op een doek van Geert van Fastenhout aan wie dit boek is opgedragen, op *herinnering aan het verdwenen licht*, zoals de schilder 'in kinderlijke ootmoed en in volle bewustheid van zijn positie, die die van ons allemaal is, zijn ogenschijnlijke schoolbordennacht omschreven' heeft (1985a:170). Meer dan die herinnering zal de kunst nooit meer zijn, en de vraag is: 'Hoe lang kan een *herinnering aan licht* in absoluut donker, in het veelsoortigste zwart, maar in zwart, bewaard blijven?' (1985a:171). Die vraag wordt echter verdrongen door een andere. Hamelink vraagt zich af wat hij zich moet voorstellen bij 'het nieuwe Kosmische Licht dat ons veelzijdige Katharen zou kunnen opgaan, dat ons zal opgaan, al is het over een miljoen jaar' (1985a:171). De *rentrée* van Christus? Of '[o]nze uit de gans innerlijke gloed van onze scheppingsdrift voortgekomen, zelfverwekte wedergeboorte, zeg renaissance, tot minder dan de as van ons huidige niets?' (1985a:171).

Zoals Vandevoorde stelt, wordt in deze essaybundel het duister, het niets, het vuur gefêteerd, maar wordt het op het einde zeer dubbelzinnig (Vandevoorde 1985b:9). Het valt niet uit te maken of het verdwijnen van het licht nu bejubeld of betreurd wordt. 'Wie een herinnering wil vasthouden, doet dat toch omdat dat wat herinnerd wordt hem lief is, of niet? Wanneer zo sterk naar de engel verlangd wordt, is dat niet omdat hij in zich niet alleen het verschroeiende vuur draagt, maar ook het alles verhelderende licht?', schrijft hij (Vandevoorde 1985b:9). En: 'Misschien speculeert Hamelink erop dat het vuur ook wel wat licht verspreidt' (Vandevoorde 1985b:9).

Verder stelt Vandevoorde terecht dat Hamelink aan het einde van *Vuurproeven* in zekere zin zijn volgende dichtbundel aankondigt (Vandevoorde 1986:76). Een jaar na de essaybundel, in 1986, verscheen *Herinnering aan het verdwenen licht*, en in een gedicht uit dit boek is de symboliek van licht en duister ook zeer belangrijk. In 'Leçon de lumière' wordt het licht verbonden met de godsdienst (van de vader) en gecontrasteerd met het zwart van het obscurantisme, het zwart van de dood (1986b:120). Die twee zijn verwikkeld in een eeuwige strijd, en zonder enige twijfel wordt hier gesupporterd voor het licht, dat een synoniem lijkt voor de hoop. Het is een synoniem voor het leven, met andere woorden. Het licht kan het echter niet winnen van de duisternis, van het niets, van de 'Black Goddess' die de ik-figuur, zoals in de geloofsbelijdenis van daarnet, als zijn moeder erkent, maar die hem ook wanhopig lijkt te maken (1986b:120). Het gedicht eindigt met '[..i o Christus, / Murphy, die het niet redt zoals ik het niet red / tegen jouw en mijn Moeder, de Black Goddess / die de zon in zijn kracht zwartslaat, mijn / stralenvijlsel aanzuigt in dat van je lichtgelovige / bidder, mijn mijn vader, die al gekund heeft / wat een uit het Licht afkomstige sprank / op zijn hoogst kan' (1986b:120).

Naast de essays die tot nu toe aan bod kwamen, bevat *Vuurproeven* drie andersoortige teksten, drie biografietjes van literaire voorbeelden die allen een moeilijke band hadden met hun moeder. Het tweede essay van *Vuurproeven* is getiteld 'Het Huis van Tantalus' en heeft als ondertitel '*X-raying the Pharaoh*'. Het gaat over Goethe. Het vierde heet 'Lijkschouwing *Silhouet van de Medusa*' en biedt wetenswaardigheden over Rimbaud. Het zesde, over Hölderlin, kreeg 'Kamalattataal' als uithangbord. Drie biografietjes van literaire voorbeelden, schreef ik, maar dat wil niet zeggen dat Hamelink hier aan hagiografie doet. Volgens Vandevoorde draaien deze teksten alle om de problematiek van haast of werkelijk schizofrene kunstenaarsnaturen, zeg maar genieën (Vandevoorde 1985b:8). Wie goed is in schrijven, kan slecht zijn in leven. Goethe wordt hier in de eerste plaats voorgesteld als een gek die zijn familie terroriseerde met zijn 'demonische persoonlijkheid' (1985a:40). Veel meer dan als een literair wonderkind wordt Rimbaud geportretteerd als een *loser* in zaken. Bovendien besteedt Hamelink de meeste aandacht aan Rimbauds moeder, van wie de dichter naast zijn moeilijk karakter alleen zijn geldzucht erfde. De vrouw, die ervan overtuigd was God en de Mammon even goed te kunnen dienen, had toen ze haar ketterse mislukkeling van een zoon op zijn sterfbed bezocht de strijd die er tussen hen steeds geweest was in ieder opzicht gewonnen. Er is, ten slotte, nog het verhaal van Hölderlin, het genie dat door Apollo werd aangeraakt: het is ronduit meelijwekkend.

Hoe groot de verschillen ook lijken, deze biografieën sluiten nauw aan bij de andere essays. Ook Vandevoorde noemt *Vuurproeven* een hecht weefwerk, waarin de ambivalentie tussen ratio en mystiek primordiaal is (Vandevoorde 1985b:8). De structuur beschouwt hij als verwant aan die van de concentrisch opgebouwde werken *Gemengde tijd* en *Uit een nieuwe Akasha-kroniek*, die hij een drieluik ziet vormen met deze essaybundel. Volgens hem heeft de levensbeschrijving van Rimbaud hier niet toevallig de centrale plaats gekregen. Hamelink staat veel dichter bij deze schrijver, die hij al op zeer jonge leeftijd las, dan bij de andere kunstenaars. Zoals dat van Rimbaud neemt het oeuvre van Hamelink, ondanks de innerlijke consequentie, steeds weer een onberekenbare wending. En net als zijn Franstalige collega kent Hamelink de scherpe spanning tussen de eigen kathaarse inborst en de orthodoxe omgeving, alsook de moeilijke moederbinding, besluit Vandevoorde.

8.8. De kritiek

In de bespreking van de essays heb ik Hamelink vaak geciteerd, omdat de manier waarop hij de dingen zegt op zich al veelzeggend is. Zijn zo typische stijl heeft talrijke critici geïrriteerd, zijn ideeën ook. Wanneer het over zijn poëzie ging, heeft Hamelink soms rake klappen gekregen, maar het felst is hij aangevallen om zijn essays. Misschien reageerden vele critici zo heftig uit onbegrip. Thomas Verbogt gaf zijn onbegrip toe en schreef over *Vuurproeven*: ‘Dit proza staat bol van nauwelijks te volgen associaties en verwijzingen, die mensen die niet danig vertrouwd zijn met de denkwereld en complexe kunstopvattingen van Hamelink, een beetje bedremmeld in de verte doen staren’ (Verbogt 1985). De criticus van *de Volkskrant* was dezelfde mening toegedaan: voor hem waren deze teksten hermetische gedichten (Anoniem 1985). Hamelink is inderdaad niet alleen een essayistisch dichter bij momenten, hij is ook een dichterlijk essayist. Dat hoeft geen probleem te zijn, maar de recensent stoorde zich eraan en zag nog meer stof tot ergernis: ‘En dan dat voortdurende pronken met eruditie’ (Anoniem 1985). Offermans ging zo tekeer tegen de Hamelink van *Vuurproeven* (en *Uit een nieuwe Akasha-kroniek*) dat Vandevoorde de auteur uitgebreid verdedigde in *Poëziekrant*. Met de venijnige vraag of de schrijver de Herman Gorter-prijs wel verdiende, schoot Offermans zichzelf in de voet (Offermans 1985). Zoals Vandevoorde opmerkte, kreeg Hamelink die onderscheiding voor *Gemengde tijd* en niet voor de boeken die Offermans behandelde (Vandevoorde 1985b:8).

Voor *In een lege kamer een garendraadje* kreeg de auteur, zoals gezegd, de Busken Huet-prijs, maar die bekroning ging evenmin vergezeld van loftuitingen van het koor der critici. Ab Visser geloofde dat het boek geschreven was onder het motto 'Waarom de dingen gemakkelijk [...] zeggen als het ook moeilijk kan [...]?' (Visser 1980). Ook Huub Beurskens had zijn bedenkingen, in het bijzonder bij het eerste essay (Beurskens 1980). Zo poneerde hij dat Hamelink nog veel van de academici kon leren qua zorgvuldigheid en methode. Hij betrapte de schrijver op enkele naïeve gedachten en noemde de termen die hij gebruikte in zijn verlanglijstje voor de ideale kritiek even waar als vaag.

Het woord vaagheid is al een paar keer gevallen. Ook Bloem klaagde erover of - om precies te zijn - over 'de theatrale en tegelijk wazige manier' waarop Hamelink in *De droom van de poëzie* over literatuur schreef (Bloem 1978). Deze wazigheid, die ruimte laat voor het mysterie, zal de critici die religie geroken hadden minder gestoord hebben. In hun besprekingen waren zij trouwens meestal minstens even wazig. Toch vond ook Emiel Janssen dat Hamelink zich duidelijker had moeten uitspreken in *De droom van de poëzie*, en wel voor de 'godsdienstigheid' (Janssen 1978:3). Jansssen citeerde Hamelinks uitspraak 'Ik verlang niet terug naar enigerlei metafysische godsdienst, ofschoon ons materialisme me afkeer inboezemt en ik me realiseer dat juist de religie in de loop der eeuwen het leven van ontelbaar vele mensen draaglijker gemaakt heeft dan het zonder haar zou geweest zijn' (1978:86) en stelde:

> Hier staat hij aan een rand: als met een ruk weerhoudt hij zichzelf die verder zou willen gaan. Naar ons oordeel moet men over die grens; pas daarachter wordt de 'diesseitige' droom werkelijk. Jacques Hamelink voorvoelt de andere werkelijkheid en biedt weerstand. Hij weet dat hij zou moeten vliegen; ach! waarom knipt hij zijn vleugels zo kort? Wij doelen hier allesbehalve op apostolaat, propaganda, moralisering; wél staan we een godsdienstigheid voor, maar dan ruimer dan de specifiek-christelijke. Ze ligt in de overgave-in-liefde waarin (daarin alleen!) elk menselijk leven zin en dimensie verwerft (Janssen 1978:3).

Janssen meende dat Hamelink dus nog meer naar het wonder toe moest. Sommige critici - ik vermeldde in dat verband al De Groot - vergrootten de religieuze toets, die de geschriften van Hamelink wel degelijk hebben, erg uit (De Groot 1978 en De Groot 1981).

Bert Kooijman beschouwde het feit dat er na ruim tien jaar een herdruk kwam van *De droom van de poëzie* als een veeg teken (Kooijman 1989b:11). Het wees er volgens hem op dat Hamelinks poëzie nog steeds verdediging nodig had en ze niet op eigen benen kon staan. Gerrit Komrij lachte de essayist en zijn standpunten doodgewoon weg, zonder zelf alternatieven voor te stellen; op citaten liet hij volgen: 'Dat is... knap gezien!', 'Dat is... héél

knap gezien!' en 'Dat is waarachtig 'n *vlijmscherpe* observatie!' (Komrij 1978:85). Ook Komrijs bespreking van *Niemandsgedichten*, van 'Op weg naar de poëzie', is een aanfluiting van de kritiek:

> Het is duidelijk, hier spreekt een hogepriester, misschien de Heer God zelf, zij het in de gedaante van een oud wijf. Wie zulke jehovagetuigentaal nog kan lezen zonder onpasselijk te worden, ik weet het niet. [...] het zijn maar spreuken van 'n protserig godje, 'n prutsgodje. Een hogepriester *by own choice* die zijn dichterlijke heilsleer nu probeert te slijten, imponeert alleen nog een kleine sekte van overrijpe, dwepende meiden en een handjevol verdwaalde kunstambtenaren. Hamelink denkt als volgt: 'Als ik de poëzie maar heel groot, maar heel oneindig maak, haar opblaas tot berstens toe, dan lijk ook ik groot, als vanzelf. Hoe heiliger de poëzie, hoe groter mijn debiet.' Een schamele waan [...]. [N]iet zozeer dit soort poëzie ergert je, daar gaat 't mee als met de wantsen en de vlooien, je went eraan, als wel dat aartsreactionaire hogepriesterschap (Komrij 1976:153).

Sjoerd Kuyper gaf zijn artikel over 'Op weg naar de poëzie' de titel 'Hamelink bedient de gemakzucht' (Kuyper 1976). Net als Kooijman verweet hij Hamelink het schrijven van zijn essay:

> Een dichter, een werkelijke dichter, en als zodanig beschouw ik Hamelink zeker ook, heeft nooit en te nimmer iets toe te voegen aan zijn poëzie. Alles wat hij daarover denkt, zijn visie, visioenen, werkwijze en techniek zijn natuurlijk verweven in zijn poëzie, en staat daar voor *de goede lezer* [mijn cursivering, A.D.C.] helder in verwoord. Jacques Hamelink blijkt in zijn 'Op weg naar de poëzie' dan ook niets toe te voegen te hebben. Ik denk dat hij vanuit zijn positie als 'moeilijk' dichter een stapje in de richting van zijn lezerspubliek heeft willen doen. En dat is jammer, vind ik. Het past een dichter van het formaat Hamelink niet de gemakzucht op haar wenken te bedienen. Iemand die zo bezeten en konsciëntieus met zijn werk bezig is als hij, mag verwachten dat zijn lezers net zoveel energie besteden aan het lezen van zijn werk als hij aan het schrijven daarvan. Bij wijze van spreken (Kuyper 1976).

Hamelink zei niets nieuws in 'Op weg naar de poëzie'? Alles stond al verwoord in de gedichten? Jan F. de Zanger noemde 'Op weg naar de poëzie' niet alleen 'van het grootste belang' om te kunnen doordringen in Hamelinks gedichten, hij vond het lezen van deze tekst ook 'een plezier' (De Zanger 1976:56). Bernlef daarentegen schreef een bespreking van 'Op weg naar de poëzie' die neerkwam op een wegwerpgebaar (Bernlef 1976). Het zou allemaal niet zoveel zou uitmaken, zo besloot hij, als er uit deze onzin maar goede poëzie voortkwam. Die poëzie staat centraal in het volgende hoofdstuk.

Eindnoten:

71 ‘De schrijver als ademdief’ is de titel waaronder het laatste deel van dit essay apart verscheen in 1973 in *Snoeckx*.

72 Hamelink heeft deze uitspraak beter bewaard dan Ton Naaijkens, die de passage vertaalde als ‘dat oneindig verklaren van wat alleen maar sterfelijk en vergeefs is!’ (Celan 2002:250). Het gaat niet alleen om het dynamische karakter van de ‘oneindigspreking’ (1976a:106). In zijn vertaling lijkt Naaijkens enkel de magie van de *eternity through poetry* (als denkbeeld reeds zo populair bij de grote *sonneteers*) over te houden, terwijl Celan en Hamelink ook de keerzijde van die medaille belichten. Zij suggereren dat niet alleen de poëzie, maar ook de sterfelijkheid van de mens eeuwig is.

73 Zij was ook niet de laatste. Onlangs heeft Carl De Strycker in zijn proefschrift de invloed van Celan op Hamelink geanalyseerd en nieuwe links ontdekt (De Strycker 2011:161-185).

74 Dit is niet in tegenspraak met wat Hamelink in ‘Op weg naar de poëzie’ heeft geschreven: ‘Het gedicht is geen afbeelding van de werkelijkheid *in de betekenis waarin dat woord meestal gebruikt wordt* [mijn cursivering, A.D.C.]’ (1976a:115). Daarmee bedoelt hij dat het gedicht het anekdotische moet overstijgen. Het moet schaduwtheater bieden, waarin ieder mens zich kan herkennen. In *De droom van de poëzie* erkent Hamelink dat de poëzie de werkelijkheid - als een groter geheel - reflecteert (1978:64). Hij meent dat ‘ons het beheer is opgedragen van een erfenis aan werkelijkheid die oneindig uitgebreider is dan alleen maar onze individuele en gezamenlijke realiteit hier en nu’ (1978:66). Het onderscheid tussen de banale realiteit en de veel bredere, diepere werkelijkheid is essentieel.

75 Het beeld van het schip zal erg belangrijk zijn in *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman* (1997); het beeld van het peillood komt terug in het gedicht ‘Ongeworpen in jouw hand’ uit *Hersenopgang* (1986a:144).

76 Het tweede essay behandel ik later, samen met het vierde en het zesde. Deze teksten verschillen sterk van het eerste, derde, vijfde en zevende essay. Terwijl de oneven teksten eerder filosofisch van aard zijn, zijn de even teksten korte biografieën.

Hoofdstuk 9: De poëzie

9.1. Eerste gedichten

Ik schreef al dat Hamelink het grote-schoonmaak-principe, ons welbekend van *Gehandhaafde verhalen*, ook heeft toegepast op zijn verzen. Zijn eerste zeven dichtbundels, verschenen in de periode 1964-1975, beschouwde hij na verloop van tijd grotendeels als jeugdzonden. Veel werd dan ook geschrapt en herschreven, wat - na de voorlopige balans *Niemandsgedichten* - in 1986 resulteerde in *Eerste gedichten*. Hier wordt alleen gekeken naar wat Hamelink beschouwt als de definitieve versie van zijn werk. Omdat er uit sommige dichtbundels slechts een handvol gedichten mocht blijven bestaan, zal de bespreking van bepaalde afdelingen van *Eerste gedichten* erg kort zijn.

Het motto dat Hamelink zijn *Eerste gedichten* meegaf, is veelzeggend. ‘Et je m'accuse en t'excusant’ is een vers uit de ‘Préface’ van *Les Tragiques* (1616) van Théodore-Agrippa d'Aubigné (1986a:7 en d'Aubigné 1968:48). Hij, die geboren werd in 1552 nabij Pons, figureert ook in *Herinnering aan het verdwenen licht*, meer bepaald in het gedicht ‘Unzeitgemässes’ (1986b:27). Daarin wordt de vader, die *diehard* van het calvinisme, geportretteerd als een wereldvreemde, als ‘de laatste uit het leger van d'Aubigné, / in de verkeerde tijd psalmzingend nog / als op de morgen van Coutras’ (1986b:27). De vader van d'Aubigné was een edelman die zijn tienjarige zoon de lijken toonde van enkele terechtgestelde protestantse samenzweerders en die zijn kind liet beloven hen te zullen wreken. De slag bij Coutras in 1587 betekende een eerste overwinning van de hugenoten op de katholieken. Hamelink, zelf (opstandig) zoon van een militant gelovige, toont in zijn oeuvre veel belangstelling én sympathie voor krijgers in godsdienstoorlogen.

In *Les Tragiques* streed d'Aubigné met het woord als wapen. Het werk is een lang episch en satirisch gedicht over de oorlogen van zijn tijd, bestaande uit *tableaux* van de heersende ellende. In het voorwoord, getiteld ‘L'auteur à son livre’, spreekt de schrijver zijn boek toe net voor hij het op de wereld loslaat (d'Aubigné 1968:31). Hij lijkt bang. Een literair werk kan immers heel wat aanrichten, niet het minst voor de auteur ervan. Dat wist d'Aubigné als geen ander. Omdat een van zijn vele geschriften tot het vuur veroordeeld was en hijzelf tot een gevangenisstraf, trok hij zich in 1620 terug in Genève. Daar werd hij nog vervolgd, maar uiteindelijk stierf hij er op hoge leeftijd in 1630, na vier terdoodveroordelingen, waar hij graag om lachte.

Bang of niet, de schrijver weet dat zijn aanklacht gerechtvaardigd is. Bijgevolg mag hij het boek niet verborgen houden en mag hij er zich evenmin voor verontschuldigen. De beschrijving van de misdaden van zijn tijdgenoten achterhouden, zou ook een misdaad zijn: schuldig verzuim. En door zich voor het werk te excuseren, zou hij zichzelf - *Qui s'excuse, s'accuse* - beschuldigen van of medeplichtig maken aan de wandaden. In wezen heeft de schrijver niets te vrezen, want de waarheid mag getoond worden, en hij is maar de boodschapper. Hij is slechts de pianist, die echter heel goed weet dat er vaak op pianisten geschoten wordt en die huivert bij de gedachte aan het stuk dat hij moet spelen: ‘Ce qu'ils n'ont pas horreur de faire, / J'ay horreur de leur faire voir’ (d'Aubigné 1968:48). De auteur, die de mensen hun zonden wil tonen en zich daarbij gesteund voelt door God, lijkt zijn geesteskind uiteindelijk de wereld in te sturen met de woorden: ‘Sors, mon oeuvre, d'entre mes bras; / Mon coeur se plaint, l'esprit est las / De cercher au droict une excuse: / Je vay le jour me refusant / Lorsque le jour je te refuse, / Et je m'accuse en t'excusant. / Tu es né legitimement, / Dieu même a donné l'argument; / Je ne te donne qu' à l'Eglise: / Tu as pour support l'equité, / La verité pour entreprise, / Pour loyer l'immortalité’ (d'Aubigné 1968:48).

Met d'Aubigné haalt Hamelink de context van de heilige oorlog binnen. Algemeen gesproken kondigt dit motto twee belangrijke aspecten van *Eerste gedichten* aan. Net als ‘L'auteur à son livre’ bevat Hamelinks bundel veel metapoëzie. En net als in *Les Tragiques*, wordt in dit boek cultuurkritiek geleverd.

Zoals ik al schreef, verscheen *De eeuwige dag*, Hamelinks debuut als dichter, in 1964. Aad Nuis zag een ‘overtuigende expressie van het besef dat er een eindeloze, onverschillige ruimte om ons heen staat’ (Nuis 1968:133). In deze gedichten spelen de geheimzinnige krachten uit de vroege verhalen een grote rol. Het is geen toeval dat de titel twee tijdsaanduidingen bevat. De tijd is hier - zoals in een groot deel van Hamelinks oeuvre - de hoofdrolspeler. Hij treedt al op in ‘Zeemorgen’, het gedicht waarmee de definitieve verzen openen: ‘de vreemde hoogpotige Tijd op een duintop herhaalt waarschuwend / zijn kreet, die de schelpenzoeker versteent’ (1986a:11). De toon is gezet.

's Ochtends lijkt de dag eeuwig te zullen duren. Maar de avond valt. Dat is het verhaal van ‘De bittere geur van zomer’ (1986a:12). De jeugd, en dus het leven, lijkt nooit te zullen voorbijgaan, maar na een betrekkelijk korte tijd op deze aardbol gaat de mens de weg van alle vlees. Alsof dat inzicht nog niet pijnlijk genoeg is, groeit met de jaren het besef dat er, hoogstwaarschijnlijk, van ons mensen niets of nauwelijks wat zal overblijven. ‘Hamelink is [...] gefascineerd door de geologie. [...] Het feit dat een doorsnede van de aardkorst

verschillende lagen simultaan zichtbaar maakt, heeft deze door de tijd geobsedeerde dichter natuurlijk niet koud gelaten', poneert Bartosik (Bartosik 1978a:154). Geconfronteerd met de 'terechtwijzende geologische tijd' - het gaat om 'het soort tijdsbesef dat regelrecht indruist tegen de jachtige doelgerichte tijd van de ratrace die de dichter en cultuurdiagnost Hamelink zo verafschuwt en veroordeelt' - beseft de mens zijn nietigheid (Bartosik 2006:5). Ieder afzonderlijk, als individu, betekenen wij weinig, en wellicht brengt ook wat wij presteren als beschaving geen zoden aan de dijk. Weinig van wat wij verwezenlijken zal bewaard blijven. Waarschijnlijk verdwijnt onze cultuur ooit in een hiaat. In het Niets.

Naast het illusoire van de eeuwige jeugd en het eeuwige leven, kan men in de titel dus een gevoel van universele vergeefsheid lezen. De eeuwigheid bestaat uit opeenvolgende dagen, die symbool kunnen staan voor een mensenleven. In de korte tijd die ons vergund is, kunnen wij niets wijzigen aan ons lot, aan de toestand van het leven en de kosmos. De *conditio humana* blijft de *conditio humana*. Bartosik formuleert het zo: '[M]et de geschiedenis van het mensdom begon één enkele, lange dag eeuwig op weg naar de avond. Eén enkele dag omdat er nooit iets essentieel nieuws onder de zon komt' (Bartosik 1974:86). Dit kan volgens hem samenhangen met de abstracte manier waarop Hamelink de mens beschrijft. De dichter individualiseert niet. Zijn personage is een Elckerlyc, zijn decor een kosmische en vegetatieve wereld. Het leven is de dood in de pot. De apocalyps, het einde lijkt steeds nabij.

Tussen einde en begin is er echter geen groot verschil, want Hamelinks mens lijdt aan een geboortetrauma. Het slotakkoord van *De eeuwige dag* luidt: 'Geboorte: ik vouw me op voor de dood' (1986a:29). Daarover schreef Jan Van der Vegt: '"Opvouwen" verwijst naar de embryonale houding [...] en daarom betekent deze uitspraak niet alleen dat de geboorte het begin is van een weg naar de dood toe, maar ook dat die dood weer een geboorte zal zijn' (Van der Vegt 1970:31). Bartosik leek dezelfde mening toegedaan: hij noemde de dood 'een open deur' (Bartosik 1974:86). Waarschijnlijk moet die open deur de mens de toegang verschaffen tot een toestand vergelijkbaar met die vóór het leven. Zoals blijkt uit de smeekbede 'Naakt', stemt het verlangen naar de dood overeen met een verlangen naar de baarmoeder:

> Leg nu de zware plooienmantel van het landschap
> om mijn schouders, geef me
> de bontkraag van de sneeuw,
> begraaf mijn handen in humuslagen,
> leg een zwerfnevel om mijn gelaatstrekken,
> bedek me geheel

> en laat me gaan, laat me winters slapen gaan
> in het hol van een andere ster, diep in het blindvliegen
> van de tijd waar de aarde,
> een korrel koud vuur,
> niet meer is en voortrolt,
> waar mijn adem niet meer door lichtsnelheden
> wordt afgesneden.
>
> Geef me een vogelkreet als stem,
> maak mijn ogen meteorieten, leg me neer
> in het bloed van zoete gedode dieren,
>
> laat me langzaam leven, magma
> in je moederwarmte
>
> (1986a:26).

Het leven lijkt slechts een korte onderbreking in een kosmische manier-van-zijn.

Tijdens zijn korte leven wordt de mens geplaagd door tijdsbesef en door een verlangen naar onsterfelijkheid. Het beste antwoord dat hij daarop verzonnen heeft, is de kunst. In *De eeuwige dag* - en in *Eerste gedichten* in het algemeen - wordt de klemtoon meer gelegd op de kracht van de natuurwetten en van het niets dan op de kracht van de kunstenaar. Gaandeweg lijkt er in de verzamelbundel toch meer hoop te worden gevestigd op de taal als bouwsteen van de beschaving. Nog later lijkt wat Bartosik (Bartosik 2006:5) de 'geologische tijd' heeft genoemd (bijna) zijn gelijke te vinden in - wat ik zou noemen - de Culturele Tijd. Zeker in Hamelinks recente poëzie blijken mens en beschaving wel degelijk zaken te kunnen voortbrengen die de eeuwigheid verdienen. De tijd mag ons dan nog zo onheilspellend aankijken met zijn donkere ogen, diepliggend in zijn doodskop; gevangen in het pronkgewaad, in de veelvervige rok van de traditie kan hij verdomd bekoorlijk zijn. Het onderscheid tussen tijd en traditie beschouw ik als vergelijkbaar met dat tussen *sex* en *gender*: het is het onderscheid tussen natuur en cultuur. Kan de cultuur de natuur ooit volledig in haar greep krijgen, of overtroeven? Geen sprake van. Maar ze kan er wel een heel eind mee oplopen.

Tijd en traditie, dus. In *De eeuwige dag* was de eerste nog veel belangrijker dan de tweede. Dat de traditie er - onvermijdelijk - toch al aanwezig was, leidde tot een pijnlijk incident. In *Merlyn* insinueerde H.C. ten Berge dat zijn collega leentjebuur gespeeld had bij Dylan Thomas en verklaarde hij niet te geloven in 'Dylan Hamelink' (Ten Berge 1963:54). In hetzelfde nummer verdedigde de verontwaardigde redactie haar troetelkind Hamelink aan de

hand van een vergelijkende studie (Redactie *Merlyn* 1963:55). Bloem vond de aanval begrijpelijk: hij suggereerde frustratie en jaloersheid van ‘verzenbouwer’ Ten Berge ten aanzien van ‘natuurtalent’ Hamelink - terecht of niet, vast staat dat de twee dichters, zoals Bloem opmerkte, vaak in een adem genoemd zijn in de literaire journalistiek, en dat ze er niet zelden tegen elkaar uitgespeeld werden (Bloem 1964). Vele critici vonden het onrechtvaardig Hamelink te beschuldigen van plagiaat, aangezien de dichter met het geleende zoveel deed, zoveel eigens ook, zoals Verheul het uitdrukte (Verheul 1974:94).[77] Door alle invloeden heen hoorden zij een eigen stem doorbreken die zeer de moeite waard was. Maar van verregaande beïnvloeding was er dus wel degelijk sprake. Naast die van Thomas stelde Nuis de aanwezigheid van William Blake vast: ‘het bevlogen, profetische woord, het op vertrouwelijker voet staan met de kosmos en met onderhuids wentelende zonnen dan met de poes op de schrijftafel’ (Nuis 1968:131). De barok en het weelderige taalgebruik werden dan weer beschouwd als deel van de erfenis van vijftig. Die barok kon overigens lang niet iedereen bekoren.[78] Niettemin werd *De eeuwige dag* in 1964 ontvangen als het product van een brok natuurgeweld en -talent.

Hamelinks tweede bundel, *Een koude onrust* (1967), was een bevestiging en niet alleen van zijn talent. Terecht schreef Bartosik: ‘Men hoeft de titel van Hamelinks tweede bundel, Een koude onrust, slechts om te keren om van de zalige baarmoederlijke situatie een kernachtige omschrijving te verkrijgen: Een warme rust. Daar immers zijn de elementen nog niet verdeeld: het vuur is er nog een bruikbare warmte, water draagt het kind dat er - desondanks - toch in ademt; dit alles gedijt op het rustige, behoedzame ritme van het leven’ (Bartosik 1978a:101). Ook in deze gedichten was het geboortetrauma dus belangrijk, de mens een geboren verliezer. Schoolmeesters zag een wereld *à la* Bosch, een wereld van ontbinding, vervorming, verschrikking en ondergang waarin alles met alles in strijd was en hij merkte een gekwelde toonaard op (Schoolmeesters 1977:208). Volgens Harry van Santvoort verwoordde de dichter de giganteske machten waaraan de mens steeds meer ten prooi viel en die de aarde verstarden (Van Santvoort 1967). Voor hem stond hier het dichterschap centraal, dat voortdurend bedreigd werd maar onaanraakbaar was.

Een titel als *Oudere gronden* (1969) roept de gedachte op aan geologie. De lang vervlogen era's lijken veel vruchtbaarder dan onze tijd. In het nu is de mens onbenulliger dan ooit. Hij is geen heerser, geen kroon op de schepping, geschapen naar Gods beeld en gelijkenis, maar een luis in de pels van de woeste en mythische natuur: ‘Hoogte en diepte staan van elkaar

versteld. / Hopeloos bebost en mineraal is de wereld, / zinleeg het landschap. // Voor de mens niet veel plaats meer in dit bestel. / Terloops door het gebergte gebaard / scharrelt hij duurzaam graafzuchtig hier en daar rond // en geeft met archeologische eenvoud / de schaal aan, waarop het omringende bestaat' (1986a:51). Zeker, de mens is de maat van alle dingen. Maar steeds blijkt hij het kleinst.

Alcohol - er staan behoorlijk wat verzen over dronkenschap in *Eerste gedichten* - en seks bieden heel even troost. De kunst is een betere pijnstiller. In *Oudere gronden* zie ik een archeologisch bewustzijn doorbreken: het inzicht dat de toekomst slechts verzekerd is wanneer wij ertoe bereid zijn ons te laten verrijken door het verleden. In het gedicht 'Weg', bijvoorbeeld, laat de ik-figuur zich inspireren door de geschriften van Lao tzu (1986a:49), in 'Vriend' door Hölderlin (1986a:55).

Een titel als *Geest van spraak en tegenspraak* (1971) klinkt als een kort en krachtig geformuleerd poëtisch programma. De dialectiek die hier naar voren geschoven wordt, zou zelfs een levensstijl kunnen zijn. Bij Hamelink is de waarheid nooit een definitieve verworvenheid.

Deze bundel is een overgang. Hier situeert Bartosik de definitieve doorbraak van het reflexieve dichten: '[H]eel wat gedichten van Hamelink zijn nu eenmaal, en dit zeker sedert zijn vierde bundel *Geest van spraak & tegenspraak*, in de eerste plaats gepoëtiseerde poëtica' (Bartosik 1977:730).

Vanaf *Windwaarts, wortelher* (1973) ziet Bartosik Hamel ink het drieluik spreker-gesprokenetoehoorder/lezer uitwerken (Bartosik 1977:736). De auteur moet, zo stelt hij, beseffen dat het gedicht, hoe autonoom het ook is, pas ontstaat wanneer de lezer het onder ogen krijgt, en de aangesprokene is een vanzelfsprekendheid noch een instantie die hem koud laat. Bartosik poneert dat de bekommernis om de potentiële lezer samenhangt met de complexiteit en moeilijkheidsgraad van deze poëzie en met het besef van de communicatiestoornissen die onze tijd kenmerken.

Verheul maakt terechte opmerkingen over de manier waarop tijd en wereld in deze bundel aan bod komen:

> Hij [Hamelink, A.D.C.] tekent een minimaal landschap van steen, zand en verkoolde resten waarin sporen van een levende aanwezigheid [...] tot een organische vorm groeien die meestal weer snel door wind, koude en verstarring teniet wordt gedaan. [...] Je zou misschien verwachten dat de rudimentaire wereld die Hamelink oproept er

> ook een is van alleen-zijn. Maar hierin verschilt hij voor een groot deel van zijn collega's. Bij hem is het tot de kern gereduceerde bewustzijn in de eerste plaats een lichamelijk bewustzijn van elkaar [...]. Het voornaamwoord dat in de bundel overheerst is niet 'ik' maar 'wij' en Hamelinks gedichten zijn, op een heel oorspronkelijke manier, vooral liefdespoëzie. De tocht door het woestijnlandschap van leegte naar leegte is een gemeenschappelijk avontuur (Verheul 1974:238-239).

In *Windwaarts, wortelher* wordt onze cultuur voorgesteld als een en al degeneratie. Wat de toekomst betreft, bieden gedichten met onheilspellende titels als 'Het visioen biedt geen uitkomst meer' (1986a:83) en 'Eenieder zal gezien worden' (1986a:85) apocalyptische taferelen. Bartosik ziet woede en verzet tegen de *Zeitgeist* doorschemeren in deze bundel van de silhouettist:

> Men kan de dichter niet langer verwijten dat hij zomaar, gratuit, als een wereldvreemd bewustzijn, onder de kaasstolp van zijn eigengereide leegte hangt rond te zweven. Maar anderzijds weigert hij resoluut de realiteit *in concreto* ingang te doen vinden in zijn poëzie. Hij kijkt [...] uit de verte naar het wereldgebeuren. Concrete feiten worden door hem nooit geannexeerd. Integendeel, Hamelink is eerder in de geschiedenis geïnteresseerd op de manier van de strukturalist die op zoek gaat naar algemeengeldige strukturen (Bartosik 1979:57).

Verder merkt Bartosik op dat hier, na de schets van de universele lelijkheid en de apocalytische dreiging, opgekomen wordt voor een authentieker en waardevoller bestaan. De noodzaak tot een nulpunt te komen en van daaruit iets beters op te bouwen, is volgens hem duidelijk voelbaar in deze verzen. Ook Bloem stelt dat hier hardhandig afgerekend wordt met een cultuur in doodsnood, waarna het culturele decompositum plaatsmaakt voor een reeks van nieuwe composita, taalbouwsels om iets fundamenteels mee te doen (Bloem 1973).

In deze bundel leeft, met andere woorden, hoop. Dat kan al blijken uit de titel. *Windwaarts, wortelher* kan gelezen worden als een verkorte versie van 'Uit stof zijt gij geboren en tot stof zult gij wederkeren'. Het is duidelijk waar we heen gaan: onze as zal drijven op de wind. Wat daaraan voorafgaat, wordt beschreven in de verzen 'Aangewaaid / op een wind / uit het ongeboekstaafde. / Nooitwaarts. / Nergensheen. // Wij / leren / hier / het zand / en de eensgezindheid' (1986a:103). Dat klinkt somber en moedeloos. Maar in het woord wortelher schuilt mogelijk de wens dat onze as als een zaadje zal zijn, de hoop dat het leven niet alleen zal uitmonden in de dood, maar de dood ook in nieuw leven.

Het verlangen een nieuw begin te maken, blijkt eveneens uit het eerste gedicht van *Witvelden, inscripties* (1974). De eerste strofe daarvan luidt: 'Er moeten onontgonnen / mogelijkheden

zijn, / onder de sneeuw, / onder het pijndoen', de laatste 'laten we / door het oog / van de sneeuw gaan' (1986a:113). Ook hier moet er dus tabula rasa gemaakt worden met het oog op beterschap. Hoe moeilijk dat is, blijkt uit de slotstrofe. Die is een allusie op de parabel van de rijke jongeling, die Jezus' voorbeeld wel wou volgen, maar zijn rijkdom niet kon opgeven. Christus zei daarop dat er nog eerder een kameel door het oog van een naald zou gaan dan dat de rijke opgenomen zou worden in het Koninkrijk Gods.

Ook in *Witvelden, inscripties* lijkt er, wat de toekomst betreft, veel verwacht te worden van de taal en de poëzie. Het metapoëtische aspect van deze bundel blijkt alleszins al uit de titel. Bij de witvelden kan de lezer aan het witte blad denken, bij de inscripties aan de woorden van de dichter. Dit alles kan hem herinneren aan een gedicht van Leopold: 'Een sneeuw ligt in den morgen vroeg / onder de muur aan, moe en goed / beschut en een arm kind komt toe / en staat en ziet en met zijn voet // gaat het dan schrijven over dit / prachtige vlak en schuifelt licht / bezonnen en loopt door, / zijn mond / trilt in het donker klein gezicht' (Leopold 1982:65). Daarnaast is er de link met Osip Mandelstam, die in een gedicht wordt aangesproken. Deze door Hamelink bewonderde auteur werd, nadat hij een spotdicht op Stalin had geschreven, verbannen naar barkoude streken. *Witvelden, inscripties* biedt een beeld van de positie van de dichter in de maatschappij. Die positie is niet erg comfortabel, maar de auteur heeft wel een belangrijke functie: 'Jij, / in je engte beklemd, purper / gebloeid, ontsluit / niet te herroepen / hun jezelf, / de poort' (1986a:125). De dichter, zelf ook maar een mens, wil komen tot een betere wereld door de anderen een spiegel voor te houden. In deze verzen is niet alleen een echo hoorbaar van d'Aubigné, maar ook van de Hamelink die in de derde fase van zijn proza de objectiviteit probeerde te bereiken via de afdaling in zichzelf.

Hersenopgang uit 1975 wordt vaak in verband gebracht met de een jaar voordien verschenen *Afdalingen in de ingewanden*. Volgens Bartosik is de horizontale beweging in deze periode bijna altijd zinloos en moet de redding gezocht worden op de verticale as (Bartosik 1979:54). De titel van deze bundel klinkt, al lijkt hij misschien wat pretentieus en al betekent opgaan ook verdwijnen (Van Dale 1999:2360), positief. De hersenopgang is in ieder geval een verbetering ten opzichte van het 'hersenniets' dat gehekeld werd in *Windwaarts, wortelher* (1986a:87). In de vorige bundels werd er overigens wel vaker schamper gedaan over onze verstandelijke vermogens en activiteiten.

Ook in deze gedichten heerst de hoop op een betere wereld, die gecreëerd moet worden met behulp van de taal. Die taal is echter ontwaard. Ik citeerde dit expliciete codegerichte metapoëtische gedicht al in deel I: 'Wat aan taalgebied goudgemunt / in de

mond lag werd onwaar / woord, windhandel, lege betekenis. / Terugval op spraaksurrogaten, / holle spreekwijzen. Opschrikkingen / uit de papaver-, de schermbloemslaap. / De ingeteerde lip tot kaf ontwaardend, / door spreeuwen omfladderd. In de droom / wijzen we nog de hand af vol gaten / die al het ongedekte uitgaf' (1986a:137). De taal moet dus opgekrikt worden, opdat de mens tot echte communicatie zou kunnen komen.

Hamelink leverde kritiek op de taal, maar vele critici beschouwden zíjn idioom als problematisch. Zo ergerde Bloem zich aan de woekerende neologismen, aan de samenstellingen die Hamelink in zijn Celan-tijd graag vormde en die vaak bestonden uit een abstract (tijd, taal, wind, nacht en raadsel, bijvoorbeeld) en een concreet (vaak lichamelijk) woord (Bloem 1975). Zo talrijk waren de neologismen dat het nieuwe en betekenisvolle ervan ernstig verzwakt werden, schreef Bloem. Hij zag een soort semanticide plaatsvinden, waardoor geen taal geproduceerd werd, maar een toon, en dat was 'zo ongeveer het ergste wat [hij zich kon] voorstellen' (Bloem 1975).

In 'De hand', het laatste gedicht van de bundel en het slotakkoord van *Eerste gedichten*, is de Sisyphus-mythe belangrijk (1986a:149). Bloem stoort zich aan het feit dat Hamelink een verhaal oproept bij de lezer, maar dat verhaal niet vertelt (Bloem 1975). Volgens hem mist deze poëzie een setting, 'een verhaalgebeuren waarin de diepere bedoelingen zijn ingebouwd en afgeleid' (Bloem 1975). Klaarblijkelijk wil hij meer epische en - vooral - minder cryptische poëzie. 'Bij een irritant, mythisch aangezet gedicht als "De hand [...]" zou het verhaal pas moeten beginnen', zo besluit hij zijn recensie (Bloem 1975).

> De hand,
> waarin je niets hield,
> je hand, dor, niet vertakkend,
>
> hij dient je,
>
> hij legt de moeizaam
> sinds mensenheugenis de hersenberg op
> gerolde,
>
> de eerste
> steen.
>
> (1986a:149)

Dit gedicht lijkt het relaas van een geslaagde onderneming, en zoiets is uitzonderlijk voor de Hamelink van *Eerste gedichten*. De eerste steen moet het begin zijn van een groots bouwwerk, van een nieuwe beschaving, die veel beter zal zijn dan onze huidige cultuur. Het

valt op dat die beschaving opgericht zal worden op ‘de hersenberg’, dat, met andere woorden, veel heil verwacht wordt van ons brein (1986a:149). Van der Vegt verbindt de titel *Hersenopgang* terecht met het woord zonsopgang (Van der Vegt 1976).

De hand waarmee de steen de ‘hersenberg’ wordt opgerold, is ook die waarmee geschreven wordt (1986a:149). Het is alsof de dichter/spreker hier naar zijn eigen over het papier schuifelende hand kijkt. Eindelijk werpt dat dorre, niet vertakkende lichaamsdeel (pennen)vruchten af. Metapoëzie: het ultieme, het onmogelijke en cerebrale gedicht lijkt hier te worden afgeleverd.

De twee lezingen die net werden voorgesteld, een maatschappelijke en een metapoëtische, zijn verweven met elkaar, aangezien het duidelijk is dat Hamelink met zijn poëzie wil ingrijpen in de wereld.

Het is perfect mogelijk deze eerstesteenlegging te lezen als een feit. Na alle verwoede pogingen wordt de inzet van de mens beloond. Misschien heeft de mensheid, zoals Bartosik stelt, haar hersenopgang, haar ware volwassenheid nog niet beleefd volgens de dichter (Bartosik 1979:60). De eerste steen is toch al een begin.

Het is evengoed mogelijk ‘De hand’ te lezen als het verslag van een (dag)droom (1986a:149). Maar ook als het hier beschrevene slechts *wishful thinking* is, is dit een positief gedicht. Deze verzen werden gepubliceerd in 1975, dus niet zolang na de hoogdagen van het existentialisme. In de literatuur van de jaren zestig komt Sisyphus vaak voor. Hij staat voor de mens die zijn doel nooit zal bereiken, maar die de moed niet verliest. Wanneer het grote rotsblok dat hij moeizaam de berg op rolt eindelijk de top bereikt, rolt het weer naar beneden en kan de gestrafte herbeginnen. Dat doet hij. Tegen beter weten in, hoopt hij ooit in zijn opzet te slagen. Dat die kans onbestaande is, is niet zo erg. Streven heeft geen zin, maar is daarom als levenshouding niet minder zinvol.

Van der Vegt, die Hamelinks poëzie een scheppingspoëzie en de taal een scheppingsdaad noemt, leest ‘De hand’ echter als een negatief gedicht en stelt: ‘Wie tot de oorsprong wil afdalen om alles opnieuw te beginnen, is een pessimist. Dat Hamelink dit pessimisme ook op de eigen poëzie richt, blijkt uit het slotgedicht van de bundel, waarin hij de eerste steen met de steen van Sisyphus vergelijkt. [...] De dichter begint telkens weer tevergeefs opnieuw’ (Van der Vegt 1976). Volgens Van der Vegt kan de pessimistische dichter dus nooit iets verwezenlijken.

Piet Keijsers daarentegen noemt Hamelink een optimistisch dichter, omdat hij pogingen blijft ondernemen om het geluk, het verloren paradijs terug te vinden (Keijsers

1977). Bij dit pogen ziet Keijsers de steen, die hij beschouwt als een beeld voor de eeuwigheid, vaak opduiken.

Ten slotte blijkt ook Musschoot - die meent dat met de *Hersenopgang* een soort magische, 'windloze' oer-wereld bereikt wordt waarin een mystieke staat nabij is - het gedicht als positief te beschouwen (Musschoot 1978:131). Ik vermeldde reeds dat zij verbanden ziet tussen Hamelinks poëzie en die van de symbolisten. Tijdens zijn spreken aan de grens ziet ze Hamelink echter geen gebruik maken van de vervagende, impressionistische technieken van rond de eeuwwisseling, wel van bijzonder moderne, (post-)surrealistische associatietechnieken en van uiterste woordconcentratie. Het scheppingsproces is bij hem dan ook niet 'doezelig, atmosferisch uitbreidend', maar 'verhardend, verstenend, nieuwe dimensies zoekend door onverzoenlijke tegenstellingen samen te ballen en te condenseren', poneert Musschoot (Musschoot 1978:134). Dit verklaart volgens haar Hamelinks voorkeur voor harde voorwerpen en elementen, voor de steen, de rots, de berg. En het verklaart dat 'deze "harde" bestanddelen levenskiemen in zich dragen, dat het statische, dorre bij hem levenskrachtig wordt en dat het beeld van de steen bijvoorbeeld in de samenhang "de eerste steen leggen", een meer dan symbolische, een essentiële aanduiding is van de creatieve daad' (Musschoot 1978:134-135). Musschoot gelooft dus dat de steen leven geeft, dat hij een geestelijke kracht materialiseert. Verder ziet ze de steen in Hamelinks werk voorkomen met de bekende symbolische waarde van een teken uit een andere, spirituele wereld. 'Wil men in het gedicht "Deze hand" een versimmanente poëtica lezen, dan kan men stellen dat steen = het gedicht, d.w.z. schepping van nieuw leven, het "naakt zijn en beginnen"', zo besluit Musschoot met een verwijzing naar Van Ostaijen (Musschoot 1978:135).

Is de dag die aanbreekt met de hersenopgang even eeuwig als die uit *De eeuwige dag* waarmee de *Eerste gedichten* begonnen? Misschien. Misschien leeft hier toch weer vooral de hoop, de hoop dat het brein op een dag als lichtbron niet meer zal onderdoen voor de zon en dat daarmee wat bereikt zal worden.

9.2. Tweede gedichten

Jan Schoolmeesters vond dat Hamelinks vorige drie dichtbundels, en *Hersenopgang* in het bijzonder, 'teerden [...] op een nogal pretentieus-hoogdravende retoriek vol stilaan uitgeputte maniëristische taalprocedés en zonder enige verwijzing naar een concrete realiteit' (Schoolmeesters 1979:683). Volgens hem was de dichter dringend aan vernieuwing toe. Die

vernieuwing zag hij in *Stenen voor mijzelf* (1977). In die bundel deed de realiteit, zo stelde Schoolmeesters, haar intrede en vormde ze een vertrek- en steunpunt voor de visie. Verder merkte hij op dat de syntaxis genormaliseerd was en de samenstellingsdrift grotendeels uitgewoed. Op een vlak zag hij echter geen verbetering: de uitspraken bleven erg hoogdravend.

Stenen voor mijzelf ligt nog erg in het verlengde van *Eerste gedichten*. Zoals al blijkt uit de titel, blijft Hamelinks fascinatie voor stenen zijn poëzie beheersen. Een gedicht als 'Windspraak' zou bovendien niet misstaan in *Windwaarts, wortelher* of *Witvelden, inscripties* (1993:35). Het lijkt zelfs sterk op het gedicht uit die laatste bundel dat begint met 'Toen ze niet meer in de levende / wind geloofden' (1986a:114). Maar in het uithangbord *Stenen voor mijzelf* is ook al de vernieuwing zichtbaar: het gaat om dat 'voor mijzelf'. Die persoonlijke toets contrasteert met de titel van de verzameling die Hamelink een jaar voordien uitbracht, *Niemandsgedichten*. Ik vermeldde al dat die niemand beschouwd kan worden als een *Everyman*.

Uiteraard streeft Hamelink in *Stenen voor mijzelf* nog steeds de algemeengeldigheid na, maar die wordt hier niet meer (zo vaak) gecreëerd door schilderingen van dé mens in dé wereld of door het wij-mensen-perspectief. Veel vaker dan in de vroege poëzie wordt het supra-individuele hier bereikt langs de omweg van het ik. Dat ik uit zich in *Stenen voor mijzelf* ook duidelijker in een herkenbaarder landschap. Zoals Bloem opmerkte, is hier geen sprake meer van oudere gronden, witvelden of mythische locaties, maar krijgen we in deze bundel concrete plaatsen te zien (Bloem 1977). 'Sierra Bernia', 'Pyreneeën', 'Finistére' en 'Côte Sauvage': de titels van de reeksen zijn alle aanwijsbaar op de kaarten van Frankrijk en Spanje. Deze verzen reisgedichten noemen, zoals Bloem heeft gedaan (Bloem 1977), is echter een reductie. De beschreven landschappen zijn immers kapstokken waar Hamelink zijn klassieke thema's aan ophangt: de tijd, de geschiedenis, de poëzie, de maatschappij, de verhouding mens-natuur.

De natuur is in deze verzen niet minder indrukwekkend dan in *Eerste gedichten*. De grootsheid van de bergen en de zee wordt hier in geuren en kleuren beschreven. Veel vaker dan in de vroegste poëzie wordt in *Stenen voor mijzelf* het vertrouwen in de mens uitgesproken, en dan vooral het vertrouwen in het eigen ik. Nietig is de mens naar het lichaam, groots kan hij zijn naar de geest. Het vierde gedicht van 'Pyreneeën' luidt: 'Boroboedoers gehouwen uit één rode steen. / Azteekse tempelfaçades. Noem het, om de erosie, / bergwand waaronder we rijden. // Lichaamskleinheid geen nadeel. Dit / is een ruimte naar de maat / van een mensengeest' (1993:20). In 'Geestesspanwijdte' uit 'Sierra Bernia'

klinkt het: ‘Bergen zijn ondemocratisch. / Een patrouille van zes arenden. / Spanwijdte der vleugels: breder / dan wanneer ik, wegglijdend, de armen uitsla, // enkel geëvenaard, door wat uit mijn borst mee opwiekt, / volstrekte vrijheid van geest’ (1993:14). Dit soort van *grandeur* is zelden of nooit te vinden in *Eerste gedichten*.

Stenen voor mijzelf sluit, zoals gezegd, nog voor een groot stuk aan bij *Eerste gedichten*. Maar met deze bundel is onmiskenbaar de beweging ingezet naar een - wat ik zal noemen - persoonlijker poëzie.

Het rif (1979) bestaat uit twee reeksen. De eerste is getiteld ‘Oogopslagen’. Deze gedichten zijn erg kort, wat aansluit bij het karakter van de epifanie. Hier staan flitsen van inzicht beschreven, meestal uitgelokt door of gekoppeld aan verwondering om de schepping. Anders gezegd, in deze gedichten vallen de protagonist in de beste paulinische traditie de schellen van de ogen en ziet hij de Waarheid. Dat wil zeggen: zíjn waarheid. Die lijkt grondig te verschillen van wat door de bedreigende en beangstigende maatschappij als dusdanig wordt beschouwd. Het is voor de protagonist essentieel die Waarheid af en toe geopenbaard te zien en ernaar te handelen. Dat ook de lezer het licht zou zien in deze verzen, lijkt zijn grote droom.

Uit de ‘[o]ogopslag[...]’ met de titel ‘Bloemblad’ blijkt dat de natuur en het leven in het algemeen vol verrassingen zitten, dat een en ander voor de mens onvatbaar is (1993:59). Het besef van de eigen nietigheid kan leiden tot angst en doemdenken, zoals in *Eerste gedichten*. Het kan ook leiden tot verwondering, zoals hier:

> Het gewicht van feiten
> heeft me nooit overtuigd
> en doet dat elke dag weer iets minder.
> Hun zwaarte bewijst alles,
> dus niets. Het bloemblad
> dat langszweeft en geen enkel gewicht heeft
> blijkt als ik beter kijk een koolwitje,
> en dat bewijst ook niets en wil
> ook niets bewijzen maar is genoeg
> voor het voortbestaan van mijn gefascineerdheid
>
> (1993:59).

In de schoonheid van de schepping krijgen we af en toe een glimp te zien van de werkelijkheid, die Hamelink zo vaak laat contrasteren met de banale realiteit. Het gedicht ‘Aude’ kan gelezen worden als een aanmoediging in het verlengde van *De droom van de*

poëzie (1993:66). Durf het wonder, dat zich manifesteert in de natuur, als een wonder te erkennen. Durf voor de wereld van het wonder te kiezen: ‘De mens en zijn wolk: het eenzaam gevecht / van een hand met een vleugel, / om een wak licht, een veld tarwe, / wat dovenetels, een perspexdruppel / van dauw, een klaproos’ (1993:66).

De vleugel uit het tweede vers is een motief in Hamelinks werk en staat voor een hele levenshouding. Uit *Stenen voor mijzelf* weten we al dat de vrijheid van vogels tot de verbeelding van de hoofdfiguur spreekt. Natuurlijk houdt dit gegeven verband met een hogere dimensie, met het angelieke in de mens. Dankzij die vleugel kan de aardwurm boven zichzelf uit stijgen, een hoge vlucht nemen en even het wonder ontmoeten. De meeste stervelingen zijn zich echter niet eens bewust van het feit dat ze een vleugel hebben. In ‘Les van de wolkenherder’ staat: ‘Zoals het grote heimweedier walvis in zijn vet / de resten van achterpoten bewaart, zo beschikken / wij over een verborgen vleugel’ (1993:67). Dus ja, de vleugel is er nog. Maar de moderne mens lijkt hem niet meer nodig te hebben. Wie ervoor opteert hem toch te gebruiken, wordt als onaangepast beschouwd. De protagonist kiest resoluut voor dat statuut van wereldvreemde: ‘Het is moeilijk, we zijn onevenwichtig, / de ladder eindigt in wind, maar ik onderneem het, / ik huw met de roos’ (1993:67). Tegen de *Zeitgeist* in kiest hij voor zijn eigen overtuiging, voor het volgens velen al te stoffige pad van de traditie, wat reeds blijkt uit zijn keuze voor de roos, dat stokoude symbool. Uit deze verzen wordt ook duidelijk dat de ik-figuur niet de makkelijkste route heeft gekozen. Maar de levensweg van de goegemeente vindt hij een *cul-de-sac*.

In de titelreeks, die grotendeels bestaat uit veel langere gedichten, komt deze thematiek eveneens aan bod. Ook daar wordt de lezer geconfronteerd met een ik-figuur die meer voelt voor de tijd van de ammoniet - de tijd van het fossiel, dat wil zeggen de ‘geologische tijd’ (Bartosik 2006:5) of, nog anders gezegd, de Duurzaamheid - dan voor ‘de als een tram / in zijn rails snerpende tijd’, ‘de tijd van de tochtstroom’ (1993:79). Hij hoopt dat hij gelijkgestemden kan bereiken. Daarbij valt op dat het lyrische ik heel duidelijk een dichter is, die toenadering zoekt tot de lezer. Het rif is het obstakel dat hun communicatie - in de christelijke betekenis - zou kunnen verhinderen. De steen (alweer) waarop de fles-met-boodschap, Celans ‘Flaschenpost’, zou kunnen stukslaan (Celan 2002:145). Het rif is het onbegrip van onze tijd, het niet-*willen*-begrijpen. De lelijkheid van onze wereld wordt, met andere woorden, ook hier breed uitgesmeerd. Maar uit een titel als ‘Voor een komend jaar’ blijkt de steeds aanwezige hoop voor de toekomst (1993:96).

Een jaar na *Het rif* verscheen *Responsoria* (1980). Die titel verwijst naar de liturgische muziek (Van Dale 1999:2816). Het gaat om de antwoorden in de beurtzang van de geestelijke en het koor of de kerkgemeente in de rooms-katholieke eredienst. De dialoog die hier gesuggereerd wordt, is die met de dode moeder. Onthullend en onthutsend in dit *in memoriam matris* is het motto. Zoals in elke dodendans staat er dat iedereen naar het feest van de mollen moet. Belangrijker is dat deze verzen geplukt zijn uit de door Hamelink vertaalde *Coplas por la muerte de su padre* van Manrique (1981a). Met dit motto wordt, met andere woorden, al aangegeven hoe de verhoudingen lagen. De vader staat overigens ook centraal in de eerste gedichten van de bundel, waarin verhaald wordt hoe hij het verlies van zijn vrouw beleeft en overleeft. Pas in het vijfde gedicht treedt die vrouw, die moeder echt voor het voetlicht.

Responsoria bestaat uit drie reeksen van negen korte gedichten. Bij die driedeling denkt Ad Zuiderent terecht aan hel-vagevuur-hemel (Zuiderent 1981). De eerste reeks toont de moeder als zieke en dode, de tweede is een portret van haar bij leven en welzijn, de derde biedt het beeld van een schim. In de slotreeks lijkt de moeder zich na haar dood aan haar zoon te manifesteren. Zo meent hij haar te herkennen in een norse vrouw die hem de weg wijst op reis. Dit zal wel verband houden met de manier waarop de ik-figuur de wereld inkijkt, met zijn houding ten opzichte van het wonder. Bij sommige gedichten uit de derde reeks kan echter niet met zekerheid gezegd worden of de moeder op dat moment dood is of niet. Waarschijnlijk heeft dit te maken met het feit dat de vrouw ook tijdens haar leven een schim was. Voor de hoofdfiguur lijkt zij een haast onmerkbare maar wat akelige aanwezigheid te zijn geweest, soms ook een naar spook en in ieder geval iemand met wie echt contact onmogelijk was. Dat laatste blijkt uit verzen als ‘Wij hebben ons nooit geuit. / “Ze houdt zelfs meer van je dan ik”, / vertaalde hij eenmaal’ (1993:114).

In 1982 bracht Hamelink zijn *Ceremoniële en particuliere madrigalen* uit. Het madrigaal is een kort, meestal acht- of tienregelig gedicht met wisselend rijmschema, dat het leven in de natuur en de liefde bezingt (Van Gorp 2007:281). Het muzikale element uit *Responsoria* wordt hier voortgezet, want een madrigaal is eveneens een kort lied voor meer stemmen, gezongen onder instrumentele begeleiding en meestal contrapuntisch van structuur, waarvan de tekst voornamelijk pastorale, satirische en amoureuze onderwerpen behandelt. Het bekendst in de muziek zijn wellicht de madrigalen van Monteverdi, in de literatuur die van Montale.

Vandevoorde heeft invloeden van Montale in Hamelinks werk aangewezen (Vandevoorde 1985a:6). Hamelinks fascinatie voor de bard blijkt al uit het feit dat hij *De roos*

in de kermistent heeft samengesteld, stelt hij. In *Vuurproeven* heeft de dichter onomwonden toegegeven dat hij bij de Italiaan in de leer is gegaan - Hamelink noemt hem daar een nazaat van Dante en schrijft een beetje defensief: 'Is het een geheim dat Montale zich door Dante's invloedssfeer aangetrokken voelde en van zijn lessen geprofiteerd heeft? Of dat ik stemtechniek heb gestudeerd bij de tedere viriele incorruptibele Genuese bariton?' (1985a:35). In *Gemengde tijd* (1984) - de bundel die dadelijk aan de beurt komt - staat, zo signaleert Vandevoorde, een gedicht getiteld 'In memoriam Montale' (1993:232) en het boek vertoont gelijkenissen met Montales *Satura* uit 1971. Niet alleen hebben de twee bundels een heterogeen karakter, beide vertonen ook de combinatie van het dagelijkse leven met het poëtisch-meditatieve en verhevene. Het besef van de doelloosheid van het bestaan, dat af en toe door een geluksmoment verzacht wordt, ligt bij beide dichters aan de basis. Verder wijst Vandevoorde op de opvallende overeenkomst tussen de titel van de reeks 'Oude ogenblikken' uit *Gemengde tijd* en *Le occasioni* uit 1939. In al deze verzen gaat het volgens hem om herinneringen aan private gebeurtenissen, geplaatst tegenover de tijd, de geschiedenis. Beide dichters publiceerden, ten slotte, een reeks getiteld 'Finistère': Hamelink in *Stenen voor mijzelf* uit 1977, Montale in het één jaar voordien verschenen *La Bufera e altro*. Dat kan natuurlijk toeval zijn, maar het wijst volgens Vandevoorde toch op een gelijkgestemde sensibiliteit.

Na zijn vergelijking stelt Vandevoorde dat het moeilijk is te bepalen waar de imitatie ophoudt en de eigenheid begint, omdat het hier gaat om een imitatie die vooral de toon betreft. Die toon noemt hij nadenkend met een lichte (zelf)ironie en geserveerd op een spreektaalachtige of verheven wijze. Hij erkent dat Hamelink toch altijd zichzelf blijft, met zijn eigen motieven en taalkundige eigenaardigheden. Vandevoorde vindt het dan ook typisch dat de dichter hier creatief imiteert door de titel uit te breiden, zodat het particuliere een publiek karakter toegevoegd krijgt.

Naast de invloed van Montale is die van Rutger Kopland merkbaar. Hamelink heeft een tijdlang een grote bewondering gekoesterd voor de man van *Al die mooie beloften* (1978), voor de dichter die de 'G'-reeks schreef. Getuige daarvan een gedicht als 'Huis, tuin' (1993:147).

In *Ceremoniële en particuliere madrigalen* is erg belangrijk wat voorbijgaat, om in het beste geval later terug te keren. De seizoenen spelen hun rol. Ook de vonk, de lichtflits die een overblijfsel is van een groot vuur, is hier een motief. Het heeft allemaal te maken met de liefde. In *Ceremoniële en particuliere madrigalen* wordt vaak een jij toegesproken, maar het onderscheid tussen geliefde en muze - tussen liefdespoëzie en metapoëzie - is meestal niet te

maken. Samen met enkele reeksen uit *Gemengde tijd*, met *Schoolschrift Blancefloer* en *Groot eiland* uit *Folklore Imaginaire de Flandre* en met het eerste deel van *Boheems glas* behoort deze bundel tot het meest amoureuze werk van Hamelink, al is de liefde hier - zoals zo vaak - al (bijna) voorbij. De poëzie blijft, gelukkig, maar ook zij lijkt betere tijden te hebben gekend. Het poëtische is immers een deel van het wonder, dat vandaag niet meer *au sérieux* genomen wordt. In *Ceremoniële en particuliere madrigalen* leeft, kortom, een impasse-gevoel. Een onvruchtbaarheid en een verlangen om te kiemen. Een spanning tussen het niet-meer en het nog-niet. Het gevoel dat iets voorbij is, en dat het de hoogste tijd is voor een nieuw begin.

Het elegische en melancholische van *Ceremoniële en particuliere madrigalen* is ook terug te vinden in *Gemengde tijd*. Maar die bundel uit 1984 heeft nog veel meer te bieden. Het boek bevat gedichten die Hamelink schreef in de periode 1978-1983, maar die de dichter, die veel belang hecht aan de opbouw en de coherentie van zijn bundels, niet kwijt kon in *Het rif, Responsoria* en *Ceremoniële en particuliere madrigalen*. Toch is deze vergaarbak, zoals Vandevoorde heeft aangetoond, niet minder gestructureerd dan zijn voorgangers (Vandevoorde 1985a:6).

Volgens Peter Nijmeijer is de titel niet alleen een verwijzing naar de vrij lange periode waarin deze gedichten geschreven werden, maar roept hij ook de gedachte op aan de uitdrukking ‘gemengde berichten’ (Nijmeijer 1985). Dat zou aansluiten bij de diversiteit die volgens hem misschien wel het eigenlijke thema van het boek is.

Wie een beetje thuis is in Hamelinks poëzie, hoort in de titel ook de filosofie doorklinken dat verschillende tijden soms samenkomen, dat het verleden blijft doorwerken in het heden, en dat het zich als nieuw aan ons kan voordoen. Zoals Hamelink het verwoordde in zijn ‘Register’-reeks:

> Er is niet één tijd. Er zijn vele tijden, simultaan, als draden in een touw. Ze hoeven niet parallel te lopen. Ze kunnen vreemd gedraaid om elkaar heen bewegen. Ze kunnen uit elkaar wijken. Ze kunnen - dat komt voor, sporadisch, even - zelfs met elkaar samenvallen (1980a:116).

Nijmeijer stelt in dat verband dat de betere gedichten uit de bundel een parallel bewerkstelligen van herinnering en heden, van het tijdloze en het tijdgebondene (Nijmeijer 1985).

Verder is er een link te leggen tussen de woordgroepen *Gemengde tijd* en gemengde gevoelens. Dat sluit aan bij de sfeer in Hamelinks cultuurdiagnostische gedichten. Ook in

deze bundel wordt een beeld van onze tijd geschilderd - bij de titel is een (bij)gedachte aan palet en penseel zeker niet misplaatst. Net als in de vroegere gedichten is dat schilderij erg donker en is de hoop het enige lichtpunt.

Ook deze bundel bevat liefdespoëzie, metapoëzie en cultuurkritiek. Die laatste is vooral te vinden in de essayistisch getinte reeks 'Minima moralia' - een verwijzing naar Adorno - die kleine preken omvat. Zoals Bartosik heeft aangetoond, nam Hamelink onze beschaving al onder vuur in *Eerste gedichten*, maar deed hij dat daar als een 'silhouettist' (Bartosik 1981a:1) of een 'strukturalist die op zoek gaat naar algemeengeldige strukturen' (Bartosik 1979:57). In 'Minima moralia' maakt de hoofdfiguur zijn onvrede vaak concreter, deinst hij er niet voor terug man en paard te noemen. Toch is de reeks geen opiniestuk in verzen. Meestal blijft Hamelink werken met beelden en types, maar hij gebruikt wel meer herkenningspunten uit de realiteit. Titels als 'Apocalypse now' (1993:250) en 'Televisie vandaag' (1993:260), bijvoorbeeld, zorgen voor een hedendaagse toets. Zoals al blijkt uit 'Devotio moderna' (1993:257) en 'Grieken' (1993:267), blijft het verleden hier echter belangrijk. Essentieel is het contrast tussen vroeger en nu, of de gelijkenis, die uiteraard ook pijnlijk kan zijn.

De hoofdfiguur blijft zijn levenshouding met een gebalde vuist verdedigen. In het gedicht 'Bewegen' stelt de spreekstem zijn levensstijl voor met gebruik van de imperatief (1993:253). Het is een overlevingsstrategie gekenmerkt door dynamiek, door het nemen van (in het beste geval berekende) risico's. De enige manier van leven heet hoop. Tenslotte, 'ook de instinctieve forel, opzij / van zijn steen bij de stroomdraad gereedstaand, / weet op het beslissend moment niet / of hij naar het levend insekt hapt / of naar de naaldachtige imitatie' (1993:253). Tekenend is ook het gedicht 'De slak': 'Jullie gaan hard en ik moet toegeven, / het verwijt van traagheid, aan mijn adres, / is niet zonder grond. Maar wie zal zeggen / wat er nog gebeurt onderweg / en wat baat snelheid als hij de finish opheft? / Ik wil niets uitsluiten, zelfs niet / de slak als winnaar van de race' (1993:248). Een heel apart soort van verhevenheid is dit. Een onooglijk wezen gaat compromisloos zijn eigen weg, zich terdege bewust van zijn kleinheid, maar zich evenzeer bewust van het feit dat hij niet te onderschatten is. Zijn voelsprieten torenen immers ver boven onze banale realiteit uit. En een *underdog* kan alleen maar verrassen. Wat die verrassing, de mogelijke overwinning, betreft, is de filosofie van Zeno belangrijk, de idee dat beweging niet reëel is, Achilles de schildpad niet kan inhalen. Ik vermeldde reeds naar aanleiding van *Vuurproeven* dat Hamelink een voorliefde heeft voor de Voor-Socratici.

In een van zijn dagboeken noemde Leonard Nolens deze poëzie ‘al te opzettelijk en nadrukkelijk *poëtisch*’ (Nolens 1993:82). Het is een verwijt dat Hamelink wel vaker gemaakt is, bijvoorbeeld door Hans Andreus (Andreus 1990:830). Zuiderent stelde zich naar aanleiding van *Gemengde tijd* deze vragen: ‘Hoeveel moraal of filosofie verdraagt een gedicht voordat het een essay of traktaat is? Hoeveel abstracta verdraagt beeldende taal, voordat je je er niets meer bij voorstelt? Hoeveel woorden van een ander mag je gebruiken voordat je plagiaat pleegt?’ (Zuiderent 1984b). Maar hij erkende de kwaliteit van deze poëzie.

Deze vijf bundels - *Stenen voor mijzelf, Het rif, Responsoria, Ceremoniële en particuliere madrigalen* en *Gemengde tijd* - werden in 1993 in een band verzameld en gingen zo het tweede deel van Hameli nks definitieve poëzie vormen. *Tweede gedichten* verschilt behoorlijk van *Eerste gedichten*. Ten eerste is er de stijl, waarover later meer. Ten tweede viel bij het verschijnen van *Tweede gedichten* op dat er veel minder correcties aangebracht waren in de oorspronkelijke verzen dan bij het samenstellen van de eerste verzamelbundel. Er was ook nauwelijks wat geschrapt. ‘Blijkbaar is Hamelinks kritische instelling tegenover zijn geesteskinderen mettertijd milder geworden’, besloot Kooijman (Kooijman 1994a:29). Hamelink heeft in de loop der jaren zijn eigen stem gevonden. Wellicht heeft de dichter geen behoefte meer aan autocorrectie-achteraf, beschouwt hij zijn recentere poëzie in haar huidige gedaante als definitief en komt er daarom geen *Derde gedichten*. Zo'n uitgave zou nochtans welkom zijn. Een groot deel van de poëzie die Hamelink van het midden van de jaren tachtig af publiceerde, is immers alleen nog in antiquariaten te vinden.

9.3. Herinnering aan het verdwenen licht

In 1986 verscheen *Herinnering aan het verdwenen licht*, Hamelinks *in memoriam patris*. Vermoedens over de ouders-kindrelatie die rezen tijdens het lezen van *Responsoria* worden hier bevestigd. Het *in memoriam matris* was een uiterst sober, een zuinig eerbetoon. Het bestond uit welgeteld zevenentwintig korte gedichten. *Herinnering aan het verdwenen licht*, daarentegen, is een monument van 131 bladzijden. Het moet wel opgemerkt dat niet alleen de vader hier centraal staat. In deze bundel wordt een groot deel van de familie herdacht.

Ik schreef reeds dat Hamelink het op het einde van *Vuurproeven* had over *Herinnering aan het verdwenen licht*, een werk van Geert van Fastenhout, ‘een Noord-Nederlands maar onhollands schilder’ (1985a:170). Ook in het motto van deze dichtbundel staat het licht, dat

van de zon, centraal. Het vers ‘So sinks the day-star in the Ocean bed’ is weggeknipt uit ‘Lycidas’ van John Milton, een gedicht waarin getreurd wordt om een gestorven jongeling (1986b:7 en Milton in Harrison 1950:121). De zon die ondergaat in de zee is een beeld voor de ondergang van een mens. De passage waaruit dit vers geïsoleerd werd, is erg belangrijk: ‘Weep no more, woeful shepherds, weep no more, / For Lycidas, your sorrow, is not dead, / Sunk though he be beneath the watery floor. / So sinks the day-star in the ocean-bed, / And yet anon repairs his drooping head, / And tricks his beams, and, with new spangled ore, / Flames in the forehead of the morning sky’ (Milton in Harrison 1950:120-121). 's Avonds ziet de mens de zon dan wel zakken in de zee, 's ochtends staat zij weer te stralen aan het firmament als was zij pas gewassen. Deze idee van resurrectie - van de vader en van zijn godsdienst - is erg belangrijk in de bundel. De wederopstanding die weggelaten werd in het motto wordt bereikt in de rest van het boek, in de gedichten.

Aan het begin van dit auteursportret noemde ik *Herinnering aan het verdwenen licht* al een *Wiedergutmachung* met de vader. Die verzoening komt er niet zonder slag of stoot. In het openingsgedicht bezoekt de inmiddels volwassen zoon zijn leegstaand en vervallen vaderhuis, de plaats waar zijn verwekker hem hardhandig probeerde te bekeren: ‘Hier kreeg ik op mijn ziel / omdat ik Van Omhoog braveerde, / zaten koude kwijlebabbels in zwarte kleren / met jou over hel en hemel te touwtrekken; / voor en na het zondagmiddagvarkensvlees / tot onder de nokbalk door je nagezeten / zwoer ik, bont en blauw geslagen / bij de rebellen Blake en Rimbaud maar weer, / maar geen hemelvuur dat mij nog wou verteren’ (1986b:10). Driewegen *revisited*, de plek waar de hoofdfiguur niet wou zijn en niet wil zijn. Hoewel, aan dat laatste kan getwijfeld worden. In dit gedicht is een ambivalentie te bespeuren, die een hoogtepunt bereikt in de wanhoopskreet ‘Is het zo godver niet genoeg, / wil ik nu eigenlijk nog weg / of nooit meer weg?’ (1986b:11). *Herinnering aan het verdwenen licht* biedt een idee van de weg die werd afgelegd. Door de jaren heen evolueerde het lyrische ik van gêne om zijn wortels en het verlangen ze los te graven naar aanvaarding van zijn achtergrond, en meer dan aanvaarding. Zoals Vandevoorde stelt, is deze bundel een indirecte autobiografie (Vandevoorde 1986:77).

Vandevoorde noemt dit ‘episch fresco’ verder ‘een eerlijk, niet verheerlijkend en toch zeer piëteitsvol - hoe protestants! - portret’ (Vandevoorde 1986:77). Het beeld dat hier van de vader gegeven wordt, is genuanceerd en veelzijdig. Het omvat beschrijvingen van een trots en strijdbaar calvinist, maar ook van een ziek man op wie de zoon met plaatsvervangende schaamte neerkijkt. Bij het schetsen van dat portret wordt gretig gebruik gemaakt van oude foto's, brieven en uitspraken. Bij momenten lijkt deze erg persoonlijk klinkende poëzie

nauwelijks opgepoetste realiteit, een registratie, een reportage. Kan de werkelijkheid immers zelf niet poëtisch zijn? Of, om de vader te citeren zoals in het gedicht 'Sarcofaag' wordt gedaan, '*is de wereld niet mooi soms?*' (1986b:112).

Ook in Hamelinks meest persoonlijke gedichten is de traditie belangrijk. In de reeks 'Familie-album' wordt een stamboom getekend. De laatste (dorre) twijg die daar behandeld wordt, is het 'bloedkikkertje' Asael Hamelink (1986b:64). Het gedicht 'Nakomeling' wijst al vooruit naar 'Boek mijn zoon Asael' uit *Sacrale komedie* en naar *Asael's Rust*, opgenomen in *Folklore Imaginaire de Flandre* (1986b:64). De reeks 'Manifestaties', waarin getoond wordt hoe het woord vlees werd in de vader, de Bijbelse theorie dagelijkse praktijk, lijkt eveneens vooruit te wijzen naar *Sacrale komedie*. De reeks 'Emblemen', ten slotte, waarin de dood van de moeder centraal staat, sluit aan bij *Responsoria*. Het zal inmiddels duidelijk zijn dat het werk van Hamelink in al zijn diversiteit erg coherent is, en dat de lieve doden bij deze dichter niet verloren mogen gaan.

Het vereeuwigen van de vader gaat gepaard met een toenadering tot zijn geloof. Ik schreef al dat Hamelink, na de verwerping van de godsdienst in zijn jeugd, op zijn schreden is teruggekeerd, zij het slechts tot op zekere hoogte. In 1983 zei hij in een interview: 'Voor mijn geloof gebruik ik het christendom als metafoor, zonder dat ik belijdend christen ben. Ik heb ingezien dat het christelijk geloof, of het nu een katholiek of een protestants christendom is, als het maar niet verkankerd of verwaterd is, een uitstekende dam opwerpt tegen occultisme' (Hamelink in Kroonenberg 1983). In *Herinnering aan het verdwenen licht* vindt de beweging naar de religie toe een orgelpunt in 'Hier staand, aan de dalrand' (1986b:127). In dat lange gedicht staan de ik-figuur en Jezus tegenover elkaar als gelijken. Een ander hoogtepunt in de evolutie is 'Leçon de lumière', dat ik reeds kort behandelde naar aanleiding van *Vuurproeven* (1986b:120).

9.4. Sacrale komedie

Amper een jaar na *Herinnering aan het verdwenen licht* verscheen de lijvige bundel *Sacrale komedie*, die ik beschouw als een vervolg op het *in memoriam patris* uit 1986. Nadat hij het portret van de vader geschilderd heeft, zoomt Hamelink in op diens boek.

De titel van de bundel is, zoals Alex van Heusden heeft opgemerkt, terug te vinden in *Het martyrium*, Hamelinks vertaling van *Die Blendung* van Canetti (Van Heusden 1997:24). Het hoofdpersonage, een wereldvermaard sinoloog die in een ivoren toren leeft, ziet in een

onheilspellende droom hoe een man, stevig gebonden op een tempelterras, zich moet verdedigen tegen de aanvallen van twee rechtopstaande jaguars met mensenvoeten:

> Aha, dacht de toeschouwer, een lange geleerde man: dit zijn offerpriesters uit het oude Mexico. Ze voeren een sacrale komedie op. Het slachtoffer weet uiteraard dat het moet sterven. De priesters zijn verkleed als jaguars, maar ik doorzie hen (Van Heusden 1997:24).

Vanzelfsprekend denkt Van Heusden bij een titel als *Sacrale komedie* ook aan de *Divina Commedia*. Die link is belangrijk, want de structuur van de bundel is verwant aan die van Dantes meesterwerk. Zoals er bij Dante honderd *canti* zijn, zijn er bij Hamelink honderd genummerde gedichten. En zoals de *sommo poeta*, zo sterk in getallensymboliek, zijn werk opdeelde in drie *cantiche*, zorgde zijn leerling voor drie delen van zeven boeken.

Die benaming verwijst ons al naar de andere brontekst. Net als die in de Bijbel, variëren Hamelinks boeken in lengte: ze kunnen een tot twaalf gedichten bevatten. Uiteraard is het maximum weggelegd voor erg belangrijke figuren: twaalf is niet voor niets een heilig getal. Dat er aan veel grootse personages slechts een gedicht gewijd werd, hoeft ons, gelet op het belang van dat getal in een monotheïstisch systeem als het christendom, evenmin te verbazen.

Wat de inhoud betreft, is de Statenbijbel in deze bundel veel belangrijker dan de *Divina Commedia*. Hoewel Hamelink vaak heel dicht bij het origineel blijft, geeft hij het verhaalde steevast een persoonlijke toets. *Sacrale komedie* is een poëtische en interpretatieve herverwoording van zorgvuldig uitgekozen Bijbelpassages.

We kunnen ons verbazen over wat wel en wat niet in de Hamelink-vertaling is opgenomen. De bij bewerkers van de Bijbel doorgaans zo populaire Job, bijvoorbeeld, is uit de boot gevallen. Uit het nieuwe testament werden alleen Jezus, Johannes en Paulus geselecteerd.

Ook wat de interpretatie aangaat, is Hamelink soms erg uitdagend. Geregeld stelt hij alternatieve lezingen van de Grote Verhalen voor. En dat is nog niet alles. Hamelink heeft de stoutmoedigheid gehad aan het Boek der boeken enkele boeken toe te voegen. Die nieuwe apocriefe geschriften bestaan uit persoonlijker, (auto)biografische gedichten. De laatste drie reeksen en het slotgedicht van *Sacrale komedie* draaien om de Heilige-Hamelink-Drievuldigheid: de vader, de zoon en het heilige geestje. Na het ‘Boek christenridder’ (over de vader) en het ‘Boek mijn zoon Asael’ (over het zoontje met de Bijbelse naam), krijgt de lezer in de twaalf gedichten in ‘Boeket ik’ een portret van de hoofdfiguur. Ook in die zin is

deze bundel dus een vervolg op de familiekroniek uit *Herinnering aan het verdwenen licht*. Heel belangrijk is dat de dichter zichzelf met zijn hoogstpersoonlijke nieuwe testament in de traditie van de Bijbel plaatst.

Volgens Guus Middag is het niet toevallig dat Jan Hamelink voor de overgang van Bijbelgeschiedenis naar eigen geschiedenis zorgt (Middag 1988a). Via de vader brak het Heilige Boek immers in in het leven van de hoofdfiguur. In het vijfenzeventigste gedicht, dat aan de vader gewijd is, blijken de vierenzeventig Bijbelbewerkingen volgens Middag slechts het voorspel van een reeks autobiografische verzen. Hij poneert: 'De bundel van Hamelink is één grote poging om over enkele onbeduidende millennia heen het cultuurgoed van de bijbel tot leven te brengen en in te lijven bij zijn eigen geschiedenis'. *Sacrale komedie* is in ieder geval een uitnodiging de Statenbijbel samen met hem te bestuderen. Zonder brontekst zijn vele gedichten moeilijk leesbaar. Maar zoals reeds bleek uit mijn bespreking van *Witvelden, inscripties* (waarin men door het oog van de sneeuw moest gaan), kan Hamelinks lezer de concordantie van Trommius maar beter altijd binnen handbereik houden. Men zou kunnen stellen dat de Bijbel in de vroege poëzie meer een middel was dan een doel, in tegenstelling tot hier. Al moet het gezegd dat Hamelink de Heilige Schrift ook in deze bundel aanwendt als een middel om zijn visie op traditie te ventileren.

9.5. Folklore Imaginaire de Flandre

Het verleden blijft belangrijk in Hamelinks volgende bundel, *Folklore Imaginaire de Flandre*, uit 1994. Die beschouw ik als de eerste van de zogenaamde poppenkastbundels, en misschien is hij, door de doordachte constructie, wel de meest indrukwekkende van die reeks. Er is sprake van een mystificatie die de lezer aan Pessoa of Claus kan herinneren. Ron Elshout wees verder op de overeenkomst met François Haverschmidt en zijn alter ego Piet Paaltjens (Elshout 1995:444). Op de kaft staat boven de titel in grote letters 'A.D.', onder de titel en veel kleiner 'Bezorgd door Jacques Hamelink'. De hiërarchie is duidelijk en wordt benadrukt in het voorwoord. In die 'Vingerwijzing' wijst Hamelink alle lof en kritiek van de hand (1994:5). Liefhebbers en tegenstanders van de alweer zeer lijvige bundel verwijst hij door naar de eigenlijke auteur ervan, Aarnout Dees (1799-1901). Deze Zeeuws-Vlaamse dorpsonderwijzer die de volledige negentiende eeuw meemaakte, bezorgt in een van de zeven delen van de *Folklore*, op zijn beurt, de verzen van zijn veel te vroeg gestorven *soulmate* Antoon Rooze (1822-1840). Aan het einde van zijn leven zond Dees het hele pakket naar

Petrus Dieleman (1928-1904), alom gerespecteerd provinciaal politicus en heemkundige. Hij voorzag de *Folklore* van '[p]otloodnotities', bestaande uit uitspraken die Dees over de gedichten had gedaan, verhelderingen, interpretaties en commentaar (1994:231). Aan het pakket voegde hij nog enkele brieven toe die de dichter hem had gestuurd, alsook diens curriculum vitae. Wat het metapoëtische aangaat, valt er heel wat af te leiden uit de wisselwerking tussen de gedichten en de notities. De drievuldigheid schrijver-tekst-lezer wordt hier opgevoerd, met veel aandacht voor de onderlinge relaties.

Hamelink, die de *Folklore* in handen zou hebben gekregen via een neef, deed naar eigen zeggen niets anders dan het boek bezorgen zoals het was, 'behoudens waar [hij] in een leemte voorzien mocht' (1994:6). Dat laatste heeft alles te maken met wat letterlijk en figuurlijk de kern van de bundel is. Toen Dees de *Folklore* aan Dieleman overmaakte, omvatte het boek slechts zes delen. In een begeleidend briefje schreef de auteur dat het middelste deel ontbrak, waarop Dieleman 'raillerend' antwoordde: 'Noemt gij uwen boek compleet als er in 't midden een gat in zit, meester?' (1994:240). Daarop replikeerde Dees: 'Luistert. Het komt me voor dat niet alleen in dezen boek maar in alles ter wereld een groot gat is en dat die het weten om dat Gat, die waarachtige weidierendrinkpoel, heen zitten - als met udder tenen erin' (1994:240). Een fraai beeld voor de *conditio humana*. De tenen in de drinkpoel kunnen staan voor de pogingen die ondernomen worden om het lege middelpunt op te vullen - wat nooit helemaal lukt. Een van mijn belangrijkste stellingen is dat Hamelink in zijn poëzie in leemten wil voorzien, kernen wil aanreiken. Er is dat gapende gat in zijn eigen leven. Een kind dat maar een halfuur geleefd heeft, wil hij in zijn gedichten een gedaante geven en influisteren wat waardevol is. Ook ons wil hij het essentiële bieden. Waardevolle cultuurelementen, maar al te vaak verdwenen uit het collectieve geheugen, probeert deze dichter over te brengen uit het verleden. Dit verlangen ligt aan de basis van de constructie van *Folklore Imaginaire de Flandre*; daarom wou hij dit zogenaamde pak van Sjaalman aan de mensheid bezorgen. Met dit tijdsdocument, dit hoogstpersoonlijke archief van Zeeuws-Vlaanderen dat in manuscriptvorm veroordeeld zou zijn geweest tot een onooglijk lezerspubliek en dat ten langen leste verloren zou zijn gegaan, wil hij een van de gaten in onze cultuur opvullen. Ook het gat *in* de *Folklore* zou Hamelink hebben willen dichten, en wel met zijn *Asael's Rust*.

Uit de ontstaansgeschiedenis van *Folklore Imaginaire de Flandre* blijkt dat Hamelink een echte oeuvrebouwer is. Voor het werk als geheel gepubliceerd werd, verschenen er een paar bundeltjes apart. In 1988 zag *Asael's Rust*, getekend Jacques Hamelink, het licht. Het derde deel, *Runen van de ruin*, kwam uit in 1990 en het vijfde, *Groot eiland*, in 1992. Beide

bundels werden voorgesteld als het werk van Aarnout Dees. Er was consternatie bij sommige critici. Daan Cartens, bijvoorbeeld, wist duidelijk niet wat hij met *Groot eiland* moest (Cartens 1992:27). Maar toen *Folklore Imaginaire de Flandre* in 1994 verscheen, werd hem duidelijk hoe alles samenhing en hoe indrukwekkend de constructie was (Cartens 1994:29). Nog voor het verschijnen van de hele *Folklore*, in zijn bespreking van *Runen van de ruin* schreef Zuiderent:

> Nee, een knap mystificator is Hamelink niet. Tenminste niet als hij de indruk wil wekken dat zijn eigen rol zich beperkt heeft tot het bezorgen van deze gedichten. Maar zijn mystificatie dient een ander doel: zij moet aangeven dat de twintigsteëeuwse dichter geen recht van spreken heeft zonder de geschiedenis waarvan hij het kind is. In zekere zin is dus niet A.D. een door Hamelink bedachte mystificatie, maar is Jacques Hamelink het medium door wie de geschiedenis spreekt in de persoon van A.D. [...] En zelfs A.D. is alleen maar een verzamelaar van datgene wat het land (in de figuur van de ruin) te zeggen heeft. Het woord 'runen' in de titel van de bundel tenslotte geeft aan dat er van verleden tot heden sporen zijn van de magie van een oude geheimtaal, die niet mogen verdwijnen (Zuiderent 1990).

Dat Zuiderent *Runen van de ruin* een doorzichtig geval van mystificatie noemde, had veel te maken met de stijl. De hele *Folklore* is *very* Hamelink. Wie het spel wil meespelen, kan zeggen dat de gelijkenis tussen Dees en Hamelink, op het inhoudelijke en stilistische vlak, treffend is. Die verwantschap zal overigens Hamelinks neef, die hem het manuscript zou hebben uitgeleend 'als hommage aan [z]ijn letterkunsten', niet ontgaan zijn (1994:5). Het is duidelijk dat de twee dichters het allergrievendste in hun leven gemeen hebben. Dees leek zijn zogenaamde leerling Rooze, die op zijn achttiende aan tering bezweek, te beschouwen als een te vroeg gestorven, als een doodgeboren kind. Een verdriet dat Hamelink zou hebben herkend als het zijne, en dat hij, in tegenstelling tot zijn voorganger, onder woorden kon brengen, in *Asael's Rust*. Die allerintiemste gedichten durfde Hamelink, doordat hij zich zo verbonden voelde met zijn collega, pal in het midden van diens oeuvre te plaatsen, als een kern.

Naast hun rouw zouden de dichters hun heimat gemeen hebben. Het dialect dat doorbreekt in 'Onnozelezielen' in *Asael's Rust* is het *patois* dat zo vaak de kop opsteekt in het werk dat van Dees' hand zou zijn (1994:128). Dan is er nog de stijl. Omdat *Folklore Imaginaire de Flandre* het product zou zijn van een negentiende-eeuwer, komen hier veel regionalismen en archaïsmen voor, nog meer dan in Hamelinks andere bundels. Verder zijn er de talrijke neologismen, de doorwrochte syntaxis en de stijlbreuken. Alle elementen waardoor Hamelink zichzelf verried volgens de critici. Zuiderent (Zuiderent 1990) en Vandevoorde (Vandevoorde 1992) zagen hem ook door de mand vallen in de afdeling *Runen van de ruin*,

die geschreven zou zijn van 1870 tot 1878, maar waarin een gedicht gedateerd is op 30 december '87. Vandevoorde legde de link met Scardanelli, het schizofrene ik van Hölderlin dat in 1842 een gedicht op 9 maart 1940 dateerde. Een verschilpunt tussen Dees en Hamelink is heel logisch in het licht van de constructie: de gedichten uit *Asael's Rust* klinken wat moderner dan de andere verzen uit *Folklore Imaginaire de Flandre*. Plots is, bijvoorbeeld, de centrale verwarming stuk. Doordat Hamelink in *Asael's Rust* duidelijker met zijn eigen stem spreekt, wordt de illusie van de echtheid van de *Folklore*-fictie versterkt.

De spanning die in dit boek heerst tussen fictie en werkelijkheid is bijzonder fascinerend. Verschillende figuren uit de bundel zijn terug te vinden op het internet en hebben blijkbaar echt bestaan. Dit kan zorgen voor wat *couleur locale* en het kan aantonen dat de realiteit hier wel degelijk haar rechten opeist. Maar zoals al blijkt uit de titel, heeft deze bundel meer te maken met de verbeelding dan met die nuchtere realiteit. Het legendaire karakter dat de folklore aankleeft, wordt nog versterkt door het woord '[*i*]*maginaire*'. Toch hoeven de dingen daarom niet minder waar te zijn. Zoals Cartens stelt, is de *Folklore* 'de authentieke, fictieve wereld van Hamelink met wortels in een tastbaar verleden en takken die tot in de oneindigheid van de verbeelding reiken' (Cartens 1994:29).

De naamgeving lijkt doordacht te zijn en in dienst te staan van Hamelinks waarheid.[79] In 'Aarnout' is het woord 'oud' verstopt. In 'Antoon Rooze' hoor ik 'toon roos' en verzen uit *Het rif*, zoals het gedicht 'Roos' (1993:63) en de terzine uit 'Les van de wolkenherder' die eindigt met 'ik huw met de roos' (1993:67). De liefde voor dat volgens velen versleten symbool verraadt de liefde voor de traditie, voor een schoonheid die als ouderwets wordt beschouwd. Dit past allemaal perfect bij de thematiek van de *Folklore*. Maar er is meer. In het boek worden vaak initialen gebruikt, en die kunnen ook onthullend zijn. Ik vermeldde al dat op de kaft niet Aarnout Dees, maar A.D. staat. In *Harlekijnskyrie*, de afdeling van de *Folklore* waarin Dees plaatsmaakt voor Rooze, zijn alle gedichten ondertekend met A.R. Wat die initialen betreft, zijn er verschillende voorstellen geformuleerd. Vandevoorde had het over een Anonieme Dichter en zag er uiteraard ook de uitdrukking Anno Domini in (Vandevoorde 1992). Cartens was er ook meer toe geneigd in A.D. Anno Domini te lezen dan een persoonsnaam, omdat '[a]lles wat Hamelink heeft geschreven trilt [...] van historisch besef' (Cartens 1994:29). Dat laatste klopt, maar Bartosik herkende in A.R. toch de initialen van Arthur Rimbaud (Bartosik 1998). Ook A.D. associeerde hij met deze voorganger van Hamelink: het gaat om de eerste en laatste letter van diens naam. Zelfs de beginletters van *Asael's Rust* lijken te passen in dit stramien. Op het eerste gezicht lijkt het misschien wat

vergezocht, maar Rimbaud speelt hier wel degelijk een belangrijke rol. In *Groot eiland* noemt Dees zijn geliefde 'Rimbaldio' (1994:193). Daarover staat te lezen in Dielemans notities:

> De herkomst van de naam Rimbaldio, die me gedachten ingeeft richting een figurant uit een Zauberflöte, niet thuis kunnen brengen. Hij kon zwijgen als het graf soms. - Op het verloren eiland Wulpen lag een Rembaudsdorpe, een Arembaudshille ter hoogte van het huidige Oostburg. De naam brengt me altijd de veelkleurige hem gezien hebbende jongen van 15, 16 in herinnering (1994:243).

Rimbaud zou Dees tijdens een van zijn trektochten ontmoet hebben en Dieleman lijkt te suggereren dat de jongeman zeer onder de indruk was. Het kan allemaal in deze 'authentieke, fictieve wereld', om Cartens nog maar eens te citeren (Cartens 1994:29). En zulke zaken lijken de stelling van Vandevoorde, dat het taalparticularisme gepaard gaat met een openheid naar alle kanten, te illustreren (Vandevoorde 1992).

9.6. Boheems glas

Die openheid naar alle kanten bracht Hamelink ook in Tsjechië. Zijn volgende bundel was getiteld *Boheems glas* (1995). Bohemen is een historisch landschap in Midden-Europa (Winkler Prins 2003). Voor 1918 was het een koninkrijk, dat het heuvelland in het noordwesten van het huidige Tsjechië, het Bohemerwoud, het Ertsgebergte, de Sudeten en de Moravische Hoogte, met als centrum de hoofdstad Praag, omvatte. In de titel staat de specialiteit van de streek centraal. Er werd in Bohemen reeds glas gemaakt in de tweede eeuw voor Christus. Het werd gegraveerd volgens speciale procedés die nagevolgd werden in heel Europa. Sinds de negentiende eeuw is er sprake van een heropleving, niet alleen van geslepen, maar ook van gekleurd en beschilderd glas.

Uit de titel valt niet alleen af te leiden dat Bohemen belangrijk is in deze bundel. Hij zou ook kunnen betekenen dat deze poëzie niet zo doorzichtig wil zijn als vensterglas. Terwijl de dagelijkse taal zichzelf onzichtbaar wil maken opdat alle aandacht naar de boodschap zou gaan, trekt deze poëtische taal de aandacht op zichzelf. Haar schoonheid is misschien wel primordiaal. Omdat zij gegraveerd en beschilderd is, is het niet zo eenvoudig te zien wat achter het Boheems glas verborgen zit. Wat de inhoud betreft, zou een en ander zelfs kunnen leiden tot gezichtsbedrog.

De bundel bestaat uit twee delen van zes reeksen. Het eerste deel bevat vooral persoonlijk getinte gedichten. Ik schreef reeds dat Hamelink Tsjechië verkende naar

aanleiding van een nieuwe liefde, en die liefde staat hier centraal. Deze verzen kunnen reisgedichten genoemd worden, al fungeert het anekdotische ook hier als kapstok. In het tweede deel speelt de geschiedenis een grotere rol. Daar gaat, bijvoorbeeld, veel aandacht uit naar Jan Zizka, een van de vechters-voor-het-geloof die Hamelink fascineren. Zizka (ca. 1360-1424) was de aanvoerder van de hussieten.[80] Jan Hus werd in 1415 op de brandstapel gezet omdat hij gepreekt had tegen het heersende katholieke geloof. Hij en zijn volgelingen legden de basis voor de protestantse reformatie. Hun acties leidden tot jarenlange religieuze twisten. Tijdens de hussietenoorlogen, die begonnen in 1419, raakten de hussieten verdeeld. Hamelink is het meest geïnteresseerd in de radicaalste scheurgroep, aangevoerd door Zizka. In 1420, toen de hussietenoorlogen pas goed losbarstten, was de leider van de zogeheten taborieten al wat ouder en blind aan een oog. Dat weerhield hem er niet van een overwinning te behalen op de pro-katholieke keizer Sigismund. Rond 1421 was hij volkomen blind, maar koppig bleef hij aan het roer staan en bleef hij winnen. Vandaag wordt Zizka beschouwd als een van de grootste militaire vernieuwers aller tijden. Hij verdient dus zeker een plaats in het collectieve geheugen, en die probeert Hamelink hem te bezorgen.

Een groot stuk van het tweede gedeelte van *Boheems glas* bestaat uit gedichten die in de lijn liggen van *Sacrale komedie*. Hier gaat het om herverwoordingen van bekende mythes. Voor de lezer van *Sacrale komedie* was het vrij gemakkelijk de brontekst te vinden. De lezer van *Boheems glas* moet meer moeite doen, aangezien hij geconfronteerd wordt met een verhaalstof waarop velen hun pen hebben uitgeprobeerd (en gebroken). Hamelink heeft zich voornamelijk gebaseerd op de *Metamorfosen* van Ovidius.

Belangrijk voor wie geïnteresseerd is in metapoëzie is de reeks ‘Orpheus bij de Kikonen en elders’. Formeel is deze herverwoording aan veel strengere regels onderworpen dan die in *Sacrale komedie*. Varieerden de gedichten daar qua lengte en vorm, dan wordt hier een strak patroon gevolgd. Ieder gedicht uit de Orpheus-suite bestaat uit negen kwatrijnen en een losstaand slotvers. In de volgende reeks, waarin eveneens mythes herverwoord worden, heeft Hamelink gekozen voor het stramien van de acht vijfregelige strofen. Zoals nog zal blijken, is dit soort van regelmaat steeds belangrijker geworden in zijn werk.

In de vier gedichten uit de tiende reeks staan respectievelijk Hyankinthos, Adonis, Aktaion en Achilles centraal. Zij waren allen overmoedigen, hoogmoedigen, mensen die aanpapten met de goden en zich niet zelden even sterk waanden, wat voor die stervelingen steevast desastreuze gevolgen had. Nooit immers kunnen de mensen op tegen de goden, die hen soms aanbidden en soms wrede spelletjes met hen spelen. Vast staat dat de mens maar een mens is, dus kwetsbaar, dus sterfelijk.

9.7. Zeegezang inclusief *Gesternten van Frederik de zeeman*

In *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman* (1997) kiest Hamelink het ruime sop. Joannes Six van Chandelier (1620-1695) schreef 'Seegesangh over de neederlaagh der Spaansche vloote in Duins', een gedicht over de overwinning van Maerten Tromp op de Armada in 1639 (Chandelier 1991:5). Volgens Ronald Prud'homme van Reine werden Tromp en zijn collega's destijds gevierd als helden (Prud'homme van Reine 2005:7). Het Nederlandse volk volgde de lotgevallen van de zeemannen, die veel bijdroegen tot het goud uit de Gouden Eeuw, op de voet. Ook dat stuk van de (vaderlandse) geschiedenis is ei zo na verdwenen uit het collectieve geheugen. Wie kent nu nog de bijzonderheden van de avonturen van Michiel de Ruyter, Witte de With en co? Hamelink. In zijn *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman* krijgen de zee en haar helden evenveel belangstelling als in de zeventiende-eeuwse kunsten. De poëzie van die tijd lijkt voor Hamelink overigens wel vaker een inspiratiebron te zijn geweest.

Het woord '[z]eegezang' kan de lezer herinneren aan Pindaros, die in zijn zegezangen, zijn Olympische, Pythische, Nemeïsche en Isthmische oden, de winnaars van de heilige spelen bezong. Deze associatie lijkt niet misplaatst, aangezien het ook hier gaat om victorie. Belangrijk is daarbij niet zozeer de zege van de zeeman. Een oorlog tussen vlootvoogden is immers niets meer dan een oorlog tussen twee nietige wezens, van wie er dan één de minst nietige blijkt. Als het erop aankomt, vermogen zelfs de grootste kapiteins niets tegen de zee. Zij is de eeuwige - *c'est le cas de le dire* - winnares. Niet toevallig wordt de zee beschouwd als een symbool voor de moeder en voor de dood. Enerzijds geeft zij leven, anderzijds neemt zij het vaak terug. In beide gevallen triomfeert ze. Het zeegezang is dus een zegezang, want de zee verliest het nooit van de mens.

De gedachte aan zege is ook gepast omdat er in deze bundel veel aandacht geschonken wordt aan de dichtkunst. Op zee zijn de sirenen te vinden die een belangrijke rol spelen in *De droom van de poëzie* en die in Hamelinks oeuvre vaak de inspiratie verpersoonlijken. Zoals op de achterflap staat: 'Het [boek] bevat de essentiële feiten en namen uit de Nederlandse zeegeschiedenis, maar nog veel meer. Het lijkt zelfs de essentie van alle, al dan niet mythische, zeegeschiedenis te willen omvatten, tot en met die van de Polynesiërs en de antieke Griekse Argonauten toe, terwijl het tegelijkertijd zowel een ontdekkingsreis door de geschiedenis van de lyriek (die waarin verbeelding en realiteit, tegen elkaar opbiedend, elkaar in evenwicht houden) als een reactie op die geschiedenis en op die lyriek is, en - "navigare

necesse est" - een voortzetting ervan'. Ook deze bundel is, met andere woorden, een liefdesverklaring aan het eigen ambacht.

Wie is die Frederik uit de titel? Middag heeft het over een met Jacques Lemaire meevarende 'musicijn', voor wiens gezangen Hamelink een plaats zou hebben ingeruimd tussen zijn eigen zeegezangen (Middag 1998). Ik weet niet waarom Middag Frederik per se tot de bemanning van deze Lemaire (1585-1616) wil rekenen. In de gedichten zie ik daar geen aanleiding toe, integendeel. In 'Frederik de Zeeman releveert zijn begin op zee' hoort de protagonist een verhaal over Olivier van Noort (ca.1558-1627) (1997:20). Hij was de eerste die erin slaagde de wereld rond te zeilen en die reis duurde van 1598 tot 1601. Frederik zegt nog nooit gehoord te hebben van zijn landgenoot, wat me sterk lijkt voor een tijdgenoot van Lemaire. Verder heeft de musicus het, wanneer er sprake is van de grote baas, over de Ouwe, en dat is geen geschikte bijnaam voor Jacques Lemaire. Hij werd immers niet oud. Hij stierf op zijn eenendertigste op zee.[81]

Mocht Frederik met Lemaire meevaren, dan zou er, verder, sprake zijn van nogal wat anachronismen. 'Nieuwst Sirenenlied', een gedicht van Frederik, wordt in de inhoudsopgave opgedragen aan Van Ostaijen (1997:55). Bij Frederiks 'Ridders van de vijftigriemsgalei' wordt Vasilis Delimitros van Spetses eervol vermeld (1997:120). Hij bouwde in 1984 de Argo II, waarmee Jason en zijn gezellen achternagevaren werden.[82] Zou Hamelink het gewaagd hebben opdrachten te schrijven bij gedichten van zijn voorganger? Dat is mogelijk. Maar ook in Frederiks gedichten zouden er, als we de Lemaire-hypothese volgen, anachronismen aan te wijzen zijn. Zo luidt de titel van één ervan 'Le Bateau ivre des zeemans', een verwijzing naar Arthur Rimbaud (1854-1891), die ook een reiziger was maar die - dat is wel zeker - nooit meegevaren heeft met Jacques Lemaire (1997:59). In een ander gedicht valt de naam Huig Ouwehand (1997:24). Wie die intikt op *Google* wordt al snel toegelachen door - 'Onze altijd goed gemutste groover' - de bassist van *Sonny's Inc*.[83] Jarenlang was hij de begeleider van, onder anderen, Candy Dulfer en Trijntje Oosterhuis. Hij is de eigenaar van de Zilverschoon Studio's te Abcoude. En hij werkt als producer voor radio en TV. De naam Huig Ouwehand wordt in Frederiks gedicht gebruikt als een scheldwoord - een commentaar op bepaalde, erg commerciële aspecten van onze hedendaagse cultuur. Met evenveel walg wordt in het laatste gedicht van de bundel het anachronisme 'Poetry International' uitgespuugd (1997:177).

Het doet er niet toe tot wiens *crew* Frederik zou hebben behoord. Net als Dees en Co moet hij een fictief wezen zijn dat de waarheid zegt. Hij mag dus gehuld blijven in de mist die 'verbeelding en realiteit, tegen elkaar opbiedend' - zo luidt het op de achterflap - teweegbrengen. Frederik is de prototypische *outsider* op het prototypische schip, dat - ook in

De droom van de poëzie - voor de samenleving staat. Volgens J. van der Schaar en Doreen Gerritzen is Frederik een tweestammige Germaanse naam ‘met ongeveer de betekenis “machtige beschermer”’; ‘Frede-’ betekent ‘vrede, bescherming’, ‘ric’ ‘machtig’ (Van der Schaar en Gerritzen 1964:155). Als de protagonist een machtige beschermer is, is hij dat van zijn eigen binnenwereld. Voor het overige kan de naam Frederik hier misschien ook gelezen worden als vrederijk, vredevol. In vergelijking met de ruwe zeebonken in zijn omgeving is dit personage immers maar een mietje. Alleen al vanwege zijn edele hobby hoort deze dichtende zeeman niet thuis bij het stelletje ongeregeld dat het schip bevolkt. Uiteraard is Freder-ik, net als Dees en Rooze, een alter ego van Hamelink. Door de mond van deze buitenstaander lijkt hij een en ander kwijt te kunnen over de positie van de dichter in de maatschappij. Men zou kunnen zeggen dat Hamelink hier nog minder dan in *Folklore Imaginaire de Flandre* zijn best heeft gedaan om de mystificatie geloofwaardig te houden.

Ook bij dit alter ego lijkt er sprake te zijn van een pak van Sjaalman. Hoe het manuscript uiteindelijk bij Hamelink zou zijn beland, wordt echter niet vermeld. Er is nog een groot verschil met *Folklore Imaginaire de Flandre*. De titel van deze bundel mag dan wel *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman* zijn, in het boek is er geen afdeling te vinden die ‘Gesternten van Frederik de Zeeman’ heet. Wel is er een reeks ‘Zangwijsjes van Frederik’ en een andere die de titel ‘Frederiks favoriete zeeballaden’ kreeg, maar ook daarbuiten lijkt dit personage vaak aan het woord te zijn. De gedichten van Hamelink en zijn collega zijn, met andere woorden, niet zo duidelijk van elkaar te onderscheiden als die van Dees, Rooze en de in-een-leemte-voorzienende in de bundel uit 1994. Soms is het zelfs onmogelijk uit te maken wie het woord voert: (de al dan niet in de huid van een ander gekropen) Hamelink of Frederik.

Van menig gedicht kan de lezer met de beste wil van de wereld niet zeggen of het uit Hamelinks dan wel uit Frederiks pen moet zijn gevloeid. Dit onvermogen bekrachtigt een van mijn belangrijkste hypothesen. Het bevestigt het belang van de traditie en de dynamiek daarvan in Hamelinks oeuvre, het wijst erop dat het niet altijd mogelijk is te bepalen wat precies tot de traditie behoort en wat daartoe een bijdrage is van de auteur. Bijzonder intrigerend in dat verband is de reeks ‘Frederiks favoriete zeeballaden’. Het is niet duidelijk waar die balladen vandaan komen. Heeft Frederik ze geschreven? Of zijn zij eeuwenoude scheepmansliederen? Volgens C.R. Boxer werd er vaak gezongen op Nederlandse schepen: ‘If the food was often bad, and the discipline sadistically severe, vocal music seems to have done much to sooth the savage breast of Jan Maat. Many voyagers commented upon the sung or chanted orders which formed such a feature of daily life aboard the Indiamen. Seashanties

helped to lighten the undeniably heavy work' (Boxer 1965:93). Heeft Frederik zijn favoriete *traditionals* opgetekend opdat ze niet verloren zouden gaan voor het nageslacht? En zo ja, gaat het hier dan louter om conservatie, of werd er door Frederik en/of de zingende matrozen hier en daar geïnnoveerd? Deze reeks maakt in ieder geval duidelijk dat het verleden zich als nieuw aan ons kan aandienen, dat er *in het beste geval* geen duidelijke afbakening aan te brengen is tussen relict en hedendaagse creatie, dat de traditie doorwerkt en dat originaliteit en auteurschap bijgevolg steeds relatief zijn.

Ik vermeldde al de inhoudsopgave, waaruit eveneens blijkt hoe gemengd Hamelinks tijd wel is. Onder de titels staan opdrachten aan mensen van alle tijden en alle streken. Schippers uit verschillende eeuwen krijgen hier een kanonsalvo. Ook Van Ostaijen, 'op zee gebleven scheepsmakker [...], lichtmatroos met een harmonica', krijgt een eresaluut (1997:181). Als Van Ostaijen een lichtmatroos was, dan was hij dat op het schip van de *poésie pure*. Deze te vroeg gestorvene kreeg immers de tijd niet om zijn experimenten met de zuivere lyriek te voltooien. De verzen die *Het eerste boek van Schmoll* moesten worden, werden de *Nagelaten gedichten*. Hamelink lijkt ook in deze bundel op de door Van Ostaijen ingeslagen weg te zijn voortgegaan.

Intermezzo: Rijke armoede van de trekharmonika

'Toen het begrip poésie pure zijn intrede deed was, ondanks ontegenzeglijke verfijningen, tegelijkertijd in de poëzie de inflatie weer toegenomen', zo luidt een aforisme uit *In een lege kamer een garendraadje* (1980a:102). Toch onderneemt Hamelink reeds geruime tijd expedities naar - wat op de achterflap van *Zilverzonnige en onneembare maan* met een knipoog naar Melville genoemd wordt - 'het beloofde land (de Encantadas!) van de *poésie pure*'. Daarom wil ik stilstaan bij de zuivere lyriek, zonder van een alomvattende definitie te dromen. Zoals Henri Bremond al zei: 'Ce n'est pas seulement le plus beau des sujets, c'est le sujet de tous les sujets, ce qui reste à dire quand tout a été dit, ce que l'on sent bien que nul ne dira jamais. On ne définit pas la poésie pure' (Bremond 1926a:31). In dit intermezzo volgt ook geen volledig historisch overzicht, want in de loop der jaren is er veel meer over het verschijnsel geschreven dan ik in het kader van dit onderzoek kan verwerken. Wel komen hier enkele belangrijke figuren en facetten van de zuivere lyriek aan bod.[84] Het finale doel van dit interludium is: tonen welke gedaante de *poésie pure* aanneemt bij Hamelink.

De *poésie pure* brak definitief door in Frankrijk toen Charles Baudelaire 'The Poetic Principle' (1850) van Edgar Allan Poe gedeeltelijk vertaalde. In die tekst besprak Poe de eigenschappen van het 'poem *per se*' (Poe 1850:167) en 'true Poetry' (Poe 1850:185). Om te beginnen stelt de auteur van 'The Poetic Principle' dat het ideale gedicht kort is. Hij schrijft zelfs: 'I hold that a long poem does not exist. I maintain that the phrase "a long poem" is simply a flat contradiction in terms' (Poe 1850:161). Dat Poe gelooft dat *brevity* nog steeds *the soul of wit* is, hangt samen met het effect dat poëzie volgens hem moet hebben, 'excitement' (Poe 1850:161). Tijdens het lezen van een al te lange tekst gaat de opwinding onvermijdelijk verloren, stelt hij. De lezer kan ze zeker niet langer dan een halfuur voelen. Dit lengte-criterium lijkt me vrij vaag en relatief. Een gedicht moet kort zijn, poneert Poe, maar een gedicht dat een halfuur lectuur vergt, noem ik al geen gedichtje meer. Te kort is overigens ook niet goed volgens Poe: 'A *very* short poem, while now and then producing a brilliant or vivid, never produces a profound or enduring effect' (Poe 1850:164).

Poe hecht veel belang aan het effect van de poëzie op de lezer. Dat wil niet zeggen dat de dichter de lezer van hem de les mag spellen. Hij is erg gekant tegen 'the heresy of *The Didactic*' en vindt niet dat het het doel van de dichtkunst is de Waarheid uit te drukken - in zijn tijd nochtans een gangbare overtuiging (Poe 1850:167). Poe gelooft niet dat het belang en de waarde van een gedicht bepaald worden door de (aanwezigheid van een) moraal in het verhaal. Integendeel, hij is een liefhebber van 'this poem *per se*, this poem which is a poem and nothing more, this poem written solely for the poem's sake' (Poe 1850:167). Poëzie en Waarheid zijn volgens hem niet eens te verzoenen:

> All *that* which is so indispensable in Song is precisely all *that* with which *she* [de waarheid, A.D.C.] has nothing whatever to do. [...] In enforcing a truth we need severity rather than efflorescence of language. We must be simple, precise, terse. We must be cool, calm, unimpassioned. In a word, we must be in that mood which, as nearly as possible, is the exact converse of the poetical. [...] He must be theorymad beyond redemption who, in spite of these differences, shall still persist in attempting to reconcile the obstinate oils and waters of Poetry and Truth (Poe 1850:167-168).

In 'Gebruiksaanwijzing der lyriek' - een lezing die voor het eerst gepubliceerd werd in 1927 - stelt Van Ostaijen 'dat humanitaire verlangens al te vaak in de poëzie een element binnenloodsen dat het transcendente naar beneden drukt' (Van Ostaijen 1952:372). De late Van Ostaijen - die het humanitaire expressionisme ingeruild heeft voor zijn eigen organische variant - staat even huiverachtig tegenover de aanwezigheid van de Ethiek in de poëzie als

Poe. Maar ook hij weet dat de goegemeente van een dichter burgerdeugd verwacht. De dichter, die het gebruik van het woord ernst in Nederland wil verbieden voor minstens 35 jaar en die ook mensen die het woord waardigheid laten vallen een hoge boete wil opleggen, zegt dat zijn eenzaamheid hem aanvankelijk pijnlijk verbaasde, maar dat hij de discrepantie tussen wat men van hem wil ('serieus gemijmer over de mensen en over de kosmos') en wat hij te bieden heeft ('absoluut onserieuze lyriek') inmiddels aanvaard heeft (Van Ostaijen 1952:373). En dat hij vrede neemt met de uitzichtloosheid van zijn experiment.

Dat het gedicht geen grote waarheden moet verkondigen, maakt de dichterlijke onderneming zoals Poe ze beschrijft niet minder ambitieus (Poe 1850:167). De poëzie grijpt (te) hoog en vloeit voort uit het belangrijkste verlangen van de sterveling:

> It is the desire of the moth for the star. It is no mere appreciation of the Beauty before us, but a wild effort to reach the Beauty above. Inspired by an ecstatic prescience of the glories beyond the grave, we struggle by multiform combinations among the things and thoughts of Time to attain a portion of that Loveliness whose very elements perhaps appertain to eternity alone. And thus when by Poetry, or when by Music, the most entrancing of the Poetic moods, we find ourselves melted into tears, we weep then, not [...] through excess of pleasure, but through a certain, petulant, impatient sorrow at our inability to grasp *now*, wholly, here on earth, at once and for ever, those divine and rapturous joys of which *through* the poem, or *through* the music attain to but brief and indeterminate glimpses (Poe 1850:169).

Poe gelooft dat '[t]he struggle to apprehend the supernal Loveliness' de wereld het poëtische gegeven heeft (Poe 1850:169). Wat hij 'the poetic principle' noemt, is 'strictly and simply the Human Aspiration for Supernal Beauty' (Poe 1850:185). Daarbij moet opgemerkt worden dat 'the manifestation of the Principle is always found in *an elevating excitement of the soul*, quite independent of that passion which is the intoxication of the Heart, or of that truth which is the satisfaction of the Reason' (Poe 1850:185). Het 'true poetical effect' kan overigens ook veroorzaakt worden door de schoonheid van de schepping (Poe 1850:185).

De mens is gericht op het hogere, stelt Poe, die de poëzie met die gerichtheid verbindt (Poe 1850:169). Dit brengt ons bij de mystiek, waarover vele theoretici van de zuivere lyriek geschreven hebben. Zij kreeg bijvoorbeeld de klemtoon in de poëzieopvatting van Henri Bremond (1865-1933), een geestelijke. Zijn voornaamste werken over de zuivere lyriek gaf hij de titels *La Poésie Pure* (1926), *Prière et Poésie* (1926) - hij zag verbanden tussen het gebed en het gedicht, wat hem door velen kwalijk genomen werd - en *Racine et Valéry* (1930). *La Poésie Pure* was ook de titel van de lezing waarmee Bremond op 24 oktober 1925

een kleine revolutie veroorzaakte, zoals Christian Moisan verhaalt (Moisan 1967:93). Als vertegenwoordiger van de *Académie française* legde hij toen uit aan de *Académies réunies* dat de moderne theoretici van de *poésie pure* - Poe, Baudelaire, Mallarmé en Valéry - geen gevaarlijke vernieuwers waren, in tegenstelling tot wat werd gedacht. Verder poneerde hij dat het, om een gedicht goed (dat wil zeggen: poëtisch) te lezen, niet volstond en het ook niet altijd nodig was er de betekenis van te vatten. Bremond, een *académicien* en priester van de roomse kerk, propageerde - zo dacht men - op 24 oktober 1925 dus de nonsens in de poëzie. De lezing gaf aanleiding tot een golf van polemiek. Moisan stelt dat Bremond op die manier zorgde voor een democratisering van het begrip *poésie pure*, dat er dankzij hem een publiek debat kwam in de plaats van een onderonsje van specialisten. Hij schrijft ook dat de term daardoor misschien wel een deel van zijn wetenschappelijke nauwkeurigheid verloor, maar hij vooral verrijkt werd door de bijdragen van velen. Mijn bespreking van Bremonds werken en de reacties daarop is grotendeels gebaseerd op zijn boek uit 1967, *Henri Bremond et la poésie pure*. Ik heb zijn studie geregeld aangevuld met citaten van Bremond, en met de inzichten van andere specialisten van de *poésie pure*, zoals François Porché en Van Ostaijen.

Bremond beschouwt de dichter als een mislukt mysticus, de poëzie in de eerste plaats als een diepe ervaring van de menselijke ziel, schrijft Moisan; bijgevolg is het belangrijk te weten hoe hij het mystieke gebeuren ziet (Moisan 1967:61). Het directe contact met God kan volgens Bremond niet opgeroepen worden door de mens. De uitnodiging gaat uit van de Heer op bevoorrechte momenten. Wanneer het moment voorbij is en de mystici nadenken over hun ervaring, zijn ze ‘réduits à la condition et à la fortune des écrivains ordinaires: les voilà, non plus mystiques, mais théologiens, philosophes, poètes, bons au mauvais, suivant le cas, dignes d'admiration ou de pitié ou de censure’ (Bremond 1918:595 in Moisan 1967:68). Dit lijkt op Hamelinks beschrijving van wat Odysseus te doorstaan had in *De droom van de poëzie* (1978:9). In dat essay stelt Hamelink verder dat het wonder weggesleten is uit onze maatschappij, omdat wij er niet meer voor openstaan. Hij lijkt te geloven dat wij allen in staat zouden zijn tot een ontmoeting met het wonderlijke, als we die ontmoeting wilden. Bremond beschouwt de mystieke ervaring evenmin als weggelegd voor de *happy few*, schrijft Moisan (Moisan 1967:75). Wij zijn allen potentiële mystici, luidt het. En: ‘Est déjà mystique pour moi toute activité de priére, si chétive qu'on l'imagine’ (Bremond 1932:336 in Moisan 1967:75). Hij, die gewaagt van panmysticisme, beschouwt het gebed en de contemplatie niet als vormen van een genade die gereserveerd is voor een spirituele kaste, maar als ervaringen die in het bereik liggen van iedere christelijke ziel, hoe simpel ook.

Bremond ziet een gelijkenis tussen de mystieke en de poëtische staat, de mystieke en de poëtische kennis. De relatie is er volgens hem geen van identiteit, maar van analogie. Noodzakelijk voor beide zijn de passiviteit en ontvankelijkheid van de ziel, alsook de niveaus in die ziel. De mystici onderscheiden twee zones van activiteit: de ene aan de oppervlakte, de andere diep of centraal. Uiteraard bevinden de poëtische en mystieke kennis (een directe en intuïtieve kennis van de realiteit of - beter - van de realiteiten) zich in het diepere ik, waar de rede geen rol te spelen heeft. De inspiratie en het gebed zijn twee toestanden van het 'fine pointe', twee toestanden die gepaard gaan met identieke psychologische mechanismen (Moisan 1967:76).

Tussen mystiek en poëzie zijn er ook verschillen, en dan vooral wat het object en het doel betreft. De mysticus is zich bewust van de aanwezigheid van God in zijn ziel. Het object van de mystieke kennis is, met andere woorden, van een bovennatuurlijke orde. Het overstijgt het reële. De dichter, daarentegen, verenigt zich met het reële. Door deze verschillen verwerpt Raïssa Maritain (Maritain 1938:38 in Moisan 1967:125) Bremonds stelling dat 'L'activité poétique est une ébauche naturelle et profane de l'activité mystique [...], ébauche confuse, maladroite, pleine de trous et de blancs, tant qu'enfin le poète ne serait qu'un mystique évanescent ou qu'un mystique manqué' (Bremond 1926b:208). Volgens haar is het essentieel dat de poëtische daad gericht is op een materieel product en dat de mystieke daad 'tend à surabonder en actes immanents' (Maritain 1938:38 in Moisan 1967:125). De dichter is, met andere woorden, gericht op het maken en de mysticus op het zijn. Deze stellingen kunnen ons herinneren aan de Hamelink van *Vuurproeven*, aan de Hamelink die schreef dat Van Ostaijen de extase, de totale mystiek zou hebben geweigerd als zij zich aan hem aandiende, omdat zijn prioriteiten elders lagen, bij de kunst (1985a:11).

Zoals Moisan schrijft, stelt Bremond dat een gedicht twee betekenissen heeft: een rationele en een poëtische (Moisan 1967:100). De tweede, die de belangrijkste is, is niet geformuleerd en niet formuleerbaar. Het is '[c]e sens inexprimable, que nul jugement ne peut éteindre, comment passe-t-il de l'âme profonde du poète dans un tissu de phrases abstraites, de symboles, pour passer de là, et par l'intermédiaire actif de ces mêmes phrases, dans l'âme du lecteur, c'est tout le miracle de la poésie, et tout son mystère' (Bremond 1925a in Moisan 1967:100). De poëzie die Bremond interesseert, brengt het onzegbare over. In wezen is het niet nodig de rationele betekenis van een gedicht te vatten om het poëtische ervan te proeven.

De kracht van de poëzie is vaak in verband gebracht met de macht van de muziek, die Poe al 'the most entrancing of the Poetic moods' noemde (Poe 1850:169). Velen menen dat

het de muzikaliteit van een gedicht is die de lezer in de poëtische staat van genade brengt. Bremond gelooft dat niet, meent Moisan (Moisan 1967:101). Hij wil wel erkennen dat echte poëzie muzikaal is, maar hij ziet die muzikaliteit niet als de oorzaak van de poëtische emotie. Volgens hem behoort ze niet eens tot de essentie van de poëzie. Voor Bremond is de muziek slechts een middel, een instrument bij de transmissie van de zielstoestand van de dichter. Hetzelfde geldt voor de rede en de logische zin; die kunnen het poëtische mirakel evenmin verklaren. De poëzie is, zo stelt hij, een incantatie die de zielstoestand van de dichter overbrengt nog voor de ideeën en de gevoelens opgeroepen worden.

Bremond koppelt het onderscheid tussen een oppervlakte- en een diepteniveau in de ziel aan het onderscheid tussen zuiver en onzuiver (Bremond 1926a:22). Onder onzuiver rangschikt hij alles wat volgens hem niet tot de essentie van de poëzie behoort. Dat is heel wat: 'tout ce qui [...] occupe ou peut occuper immédiatement nos activités de surface, raison, imagination, sensibilité, tout ce que le poète nous semble avoir voulu exprimer, a exprimé en effet; tout ce que nous aisons qu'il suggère; tout ce que l'analyse du grammarien ou du philosophe dégage de ce poème, tout ce qu'une traduction en conserve' (Bremond 1926a:22). Onzuiver is alles wat inspeelt op onze ratio, zoals woorden, betekenis, zin en taal als overbrengers van ideeën en gevoelens. Verbale muziek, ritme, beelden en symbolen zijn al even onzuiver. Volgens Bremond kunnen deze elementen ver verwijderd zijn van de *poésie pure*, kunnen ze hulpmiddelen zijn bij het bereiken ervan, maar kunnen ze er nooit de essentie van vormen.

Het gaat Bremond, net als Poe, om het effect op de lezer. Als een gedicht alleen de oppervlakte-activiteiten van die lezer aanspreekt, is er volgens hem geen sprake van zuivere lyriek. De poëzie schuilt immers noch in het beeld dat door de woorden opgeroepen wordt, noch in de uitdrukking. We hebben ze te danken aan de mysterieuze actie van de woorden: 'En tant que signes, ils restent voués à la prose; mais, de simples signes qu'ils sont, la magie du poète les transforme en *talisman*' (Bremond 1930:174 in Moisan 1967:104). Zoals Moisan opmerkt, ontleent Bremond om het mirakel van de poëzie te beschrijven vaak beelden aan de wereld van de magie (zoals 'talisman' en 'sortilèges') en aan die van de electromagnetica (zoals 'fluide', 'courant (poétique)' en 'ondes') (Moisan 1967:104).

'[L]a magie du poète' betekent niet dat de mysterieuze transformatie er komt door de keuzes die de dichter maakt tussen de woorden (Bremond 1930:174 in Moisan 1967:104). Zij komt er door een stroom die de woorden tot geleiders maakt van de *poésie pure*, tot overdragers van de zielstoestand van de dichter: 'Pas de mots qui soient poétiques de naissance; ils le deviennent, ils peuvent tous le devenir, comme les fils de télégraphe

deviennent, à proprement parler, électriques, lorsque le courant les traverse' (Bremond 1930:174 in Moisan 1967:104). In hun gewone toestand spelen de woorden in op onze oppervlaktevaardigheden, maar als ze dragers van de stroom zijn, hebben ze een poëtisch effect. Zoals de muziek en zoals alle andere onzuivere elementen helpen ze de poëzie dus tot bij de lezer te transporteren. Die Poëzie, de ervaring van de dichter, is compleet, perfect en zuiver. Maar om de ander te bereiken, moet ze een paradoxale samenwerking aangaan met elementen die haar vreemd zijn.

De *poésie pure* van Bremond is niet de *poésie pure* van Valéry; Moisan heeft een vergelijkende studie gemaakt (Moisan 1967:105). Om de theorie van Bremond te kunnen begrijpen, moet men zich enigszins thuis voelen in de religie - meteen een probleem voor Valéry. Bremond beschouwt de *poésie pure* als een realiteit op zich, die aanwezig is in de poëtische ervaring, de staat van de ziel van de dichter wanneer hij de muze op bezoek krijgt. De taal moet die ervaring overbrengen, maar daar slaagt zij niet altijd en nooit helemaal in.

Valéry zoekt het niet in hogere sferen. In zijn studie *Paul Valéry et la Poésie Pure* beschrijft François Porché de zogenaamde 'sensibilité intellectuelle' (Porché 1926:25). Het gaat om een lucide impressionabiliteit, onafhankelijk van de rede, die de dichter leidt in zijn zoeken, en die, het doel eenmaal bereikt, een ondefinieerbare trilling in het oeuvre achterlaat. Albert Thibaudet noemt het een 'mysticisme de la matière, de la matière poétique', wat ons herinnert aan de materiële imaginatie die zo belangrijk is in *Vuurproeven* (Thibaudet 1926:106 in Moisan 1967:153). De puurheid van de poëzie beschouwt Valéry volgens Moisan als het resultaat van het linguïstische precisiewerk van de kunstenaar, waarbij techniek en esthetiek essentieel zijn. De inspiratie ziet hij als de oorzaak van de luiheid van die dichters die zich geïnspireerd wanen. Belangrijker dan de ervaring van de dichter is voor hem de ervaring van de lezer:

> Un poète - ne soyez pas choqué de mon propos - n'a pas pour fonction de ressentir l'état poétique: ceci est une affaire privée. Il a pour fonction de le créer chez les autres. On reconnaît le poète [...] à ce simple fait qu'il change le lecteur en *inspiré*. L'inspiration est, positivement parlant, une attribution gracieuse que le lecteur fait à son poète; le lecteur nous offre les mérites transcendants des puissances et des gräces qui se développent en lui . Il cherche et il trouve en nous la cause merveilleuse de son émerveillement (Valéry 1960:1321 in Moisan 1967:109).

Voor Valéry houdt de inspiratie het cadeau van het eerste vers in, dat de dichter aan het werk zet. Hij moet het tweede en het derde vers maken, en dat is een moeilijke klus.

Niet zo volgens Bremond, die, zoals Moisan opmerkt, stelt dat de puurheid van de poëzie voortvloeit uit haar makkelijkheid. Hij gelooft niet in het geschenk van Valéry. De goden geven ons niet het eerste en niet het tweede vers, want dat zou betekenen dat ze zelf verzen maken en dat doen goden niet, weet Bremond. Volgens hem geven ze ons iets veel beters: 'ce je ne sais quoi qui transfigure en poète un pauvre homme pétri de prose, qui l'élève à l'état de grâce poétique, et qui, ainsi métamorphosé, l'incite à fabriquer, marte sua, le premier et le second vers. L'inspiration ne ressemble pas à la dictée d'un maître d'école; elle n'est pas transmission d'idées, de sentiments, d'images, de rimes' (Bremond 1926a:89). Bremond ziet de inspiratie dus als een godsgeschenk dat de dichter de technische moeilijkheden van de poëtische uitdrukking helpt te aanvaarden en overwinnen.

Verder verschillen de auteurs van mening over de functie van de muziek, schrijft Moisan (Moisan 1967:105). Valéry verheft die niet tot een dogma. Hij laat de woorden hun betekenissen behouden. Maar hij wil die woorden wel een sonore kwaliteit meegeven die ze bevestigt in hun betekenis. Zijn doel is een grotere expressiviteit. Porché zit op dezelfde golflengte; hij stelt dat de impact van de muzikaliteit alleen groot is wanneer men rekening houdt met de semantiek:

> Nous sommes de ceux qui pensent [...] que la musique verbale ne possède, à elle seule, qu'un pouvoir d'évocation très faible. Jamais, selon nous, le timbre des mots ne parviendrait à susciter dans l'esprit, sans le secours du sens, autre chose que des images indéterminées, aussi variables, suivant les individus, que les prétendues couleurs des voyelles. Le sens des mots [...] n'est pas étranger à leur harmonie. Il est la base sur laquelle leur sonorité s'appuie. Autrement dit, la valeur de l'harmonie est additionnelle; elle accroît l'impression donnée par le sens, mais elle ne serait, en dehors de lui, qu'un murmure confus, monotone (Porché 1926:45).

Porché juicht de praktijk van Valéry toe, waarin de verbale muziek toegevoegd wordt aan de betekenis van het woord en eraan ondergeschikt is. Hij poneert: 'Limiter l'oeuvre poétique à n'être plus qu'une espèce de condensation fugitive de cette vapeur sonore, c'est là un de ces jeux de mandarins, par lesquels une littérature avoue sa vieillesse', en ziet geen ouderdomsverschijnselen in het werk van de dichter (Porché 1926:46).

Bremond wil wel toegeven dat er geen sprake kan zijn van poëzie zonder muzikaliteit en hij twijfelt zelfs even voor hij de muziek indeelt bij de onzuiverheden ervan, schrijft Moisan, maar hij weigert te geloven dat zij op zich poëtische waarde heeft (Moisan 1967:105). Volgens Bremond hangt haar poëtische waarde af van de mate waarin ze het mysterieuze transporteert en is het oppassen geblazen met de muziek. Sommige vormen ervan

- zoals alliteratie, assonantie en rijm - vestigen de aandacht op de techniek. Als dat gebeurt, zijn we ver verwijderd van de ware poëzie, meent hij.

Bremond en Valéry houden er ook verschillende ideeën op na over de aard van de zuiverheid van de zuivere lyriek, merkt Moisan op. Voor Bremond is die metafysisch. Valéry, daarentegen, denkt bij het adjectief *pure* aan het fysische en chemische. Hij vindt het bijzonder vervelend dat de term *poésie pure* de gedachte oproept aan een morele zuiverheid, die volgens hem niet aan de orde is:

> Je dis *pure* au sens que le physicien parle d'eau pure. Je veux dire que la question se pose de savoir si l'on peut arriver à constituer une de ces oeuvres qui soit *pure* d'éléments non poétiques. J'ai toujours considéré, et je considère encore, que c'est là un objet impossible à atteindre, et que la poésie est toujours un effort pour se rapprocher de cet état purement idéal. En somme, ce qu'on appelle un *poème* se compose pratiquement de fragments de *poésie pure* enchâssés dans la matière d'un discours. Un très beau vers est un élément très pur de poésie (Valéry 1959:457 in Moisan 1967:107).

Voor Valéry is de zuiverheid dus het (gedroomde) resultaat van een chemische operatie die alle niet-poëtische elementen wegneemt: ‘On voit enfin, vers le milieu du XIXe siècle, se prononcer dans notre littérature, une volonté remarquable d'*isoler* définitivement la Poésie de toute autre essence qu'elle-même. Une telle *préparation de la poésie de l'état pur* avait été prédite et recommandée avec la plus grande précision par Edgar Poe. Il n'est donc pas étonnant de voir commencer dans Baudelaire cet essai d'une perfection qui ne se préoccupe plus que d'elle-même’ (Valéry 1959:1270 in Moisan 1967:107-108).[85]

Deze tekst interpreterend, schrijft Bremond: ‘Pour isoler une préparation de poésie à l'état pur, il faut dissocier et écarter les éléments qui sont aussi ceux de la prose: narration, drame, didactisme, éloquence, images, raisonnement, etc.; l'essence de la poésie, la poésie pure, ce sera ce qui restera après cette opération’ (Bremond 1926a:61-62 in Moisan 1967:108). Hij kan het hier niet mee eens zijn. Hij is er immers van overtuigd dat de *poésie pure*, die de essentie van de poëzie is, op mysterieuze wijze getransporteerd wordt door onzuivere elementen. Hij gelooft dat men deze middelen wel moet gebruiken als men de poëtische ervaring - die zich afspeelt in die zone van de ziel waarin geen ideeën, gevoelens of beelden geproduceerd worden - wil overbrengen via een gedicht, dat zij niet zonder deze elementen kan. De *poésie à l'état pur* is, met andere woorden, onmogelijk, besluit Bremond.

Zoals ik in navolging van Moisan reeds aangaf, gelooft ook Valéry, maar om heel andere redenen, dat de *poésie pure* steeds een ideaal blijft (Moisan 1967:109). Daarom verkiest hij de term *poésie absolue*: ‘Il faudrait alors l'entendre dans le sens d'une recherche

des effets résultant des relations des mots, ou plutôt des relations des résonances des mots entre eux, ce qui suggère, en somme, une exploration de tout ce domaine de la sensibilité gouverné par le langage' (Valéry 1959:1458 in Moisan 1967:109).

Bremond en Valéry hebben beiden oog voor de onmogelijkheid van de poëzie, die leidt tot de stilte van de dichter. Maar ook over die stilte zijn zij het oneens, signaleert Moisan. Voor Valéry vloeit ze voort uit de onmacht ten opzichte van de materie. Voor Bremond is ze het gevolg van een te grote vreugde, verwant aan de mystieke vreugde die niet weergegeven kan worden, tenzij onvolledig en imperfect. Hij beschouwt de stilte als de wezenlijke *poésie pure*. Bremond schrijft niet alleen: 'Sous le bruit des mots de la prose, une oreille poétique entendra les musiques du silence' (Bremond 1926c:XXI in Moisan 1967:127), maar ook: 'Plus on est poète, plus on résiste à la tentation de faire des vers parce que, plus on est poète, plus on a horreur de ces impuretés, des prosaïsmes que toute expression poétique entraîne fatalement après elle, les idées, les images, les sentiments' (Bremond 1926c:XXI in Moisan 1967:127). Misschien formuleert hij het nog het best wanneer hij het met Keats en diens 'Ode on a Grecian Urn' zegt: 'Heard melodies are sweet, but those unheard are sweeter' (Keats in Bremond 1926c:XXI in Moisan 1967:127). Voor Bremond is de onmogelijkheid, zo besluit Moisan, theoretisch, in die zin dat hij het absurd vindt te dromen van een gedicht dat enkel poëzie zou zijn, dat geen enkel impuur element zou bevatten. Bij Valéry is ze praktisch in die zin dat de dichter de chemische puurheid niet kan bereiken in de door de taal bepaalde situatie.

Het effect van de poëzie op de lezer moet volgens Bremond gelijk zijn aan het effect dat ze heeft op de dichter, schrijft Moisan (Moisan 1967:171).[86] Het is de bedoeling dat ze bij beiden de poëtische activiteiten aanwakkert en de oppervlakte-activiteiten, die de ontwikkeling van de diepste krachten van de mens zouden kunnen verstoren, stopt. Dit dubbele effect kan men volgens Bremond catharsis noemen. Dat is een geladen term. De catharsis van Bremond lijkt weinig te maken te hebben met de catharsis uit de Griekse tragedies. Het gaat er hier immers niet om dat de lezer, door een cocktail van angst en medelijden, gezuiverd wordt van de slechte eigenschap waaraan de tragische held is tenondergegaan. Bij Bremond wordt de mens niet genezen van deze of gene passie, maar van de passie *as such*, opdat die de poëtische ervaring niet zou verstoren. Bremond lijkt zich, wanneer hij het woord catharsis gebruikt, dus te concentreren op de psychologie, en wel die van de mysticus. De zuivering die hij beoogt, is van psychologische aard, in die zin dat de oppervlakte-activiteiten worden afgeremd en de diepte-activiteiten worden aangemoedigd. Dit gebeurt automatisch en onwillekeurig, want de

catharsis is een onmiddellijke actie van de poëzie en veronderstelt geen speciale inspanning van de lezer, of van de dichter. De diepste ervaring van de dichter ontstaat, net als die van de mysticus, op het moment van de overgang van de rationele naar de poëtische kennis, de overgang waar de catharsis voor zorgt. Die ervaring brengt ook bij de lezer, die een en ander overdoet, een purificatie met zich mee.

Maar wat verwacht Bremond concreet van de lezer? Hij moet zich, zo schrijft Moisan, met de auteur identificeren met de bedoeling het geheim van diens poëtische ervaring te ontsluieren (Moisan 1967:115). Erg belangrijk is de idee dat men de poëzie niet te pakken krijgt als men de diepste ziel van de dichter niet kan vatten. Het heeft geen zin om in een poging daartoe biografische documenten te gaan raadplegen. Alleen het leven van de dichter als dichter interesseert ons immers, en de ervaring van de dichter als dichter is niet die van de dichter als mens. Bremond beschouwt de *poésie pure* als ahistorisch, als een essentie die tot op een zeker niveau aanwezig is in ieder werk. Om dat te kunnen geloven, moet men aanvaarden dat de genademomenten immaterieel en van de tijdsomstandigheden onafhankelijk zijn. Moisan blijkt dat niet te willen. Hij legt de nadruk op het feit dat een dichter een individu is dat tot een bepaald milieu behoort en gelooft dat zijn poëtische uitdrukking daardoor wordt beïnvloed.

Volgens Moisan vindt Bremond de poëzie slechts interessant als de uitdrukking van de ziel van de dichter op het ogenblik van de poëtische ervaring, die hij probeert te verklaren (Moisan 1967:202). Op die manier brengt hij de studie van de literatuur terug tot de interpretatie van een menselijke ervaring. De kritiek moet volgens hem geen oordelen vellen. Evenmin moet ze het literaire werk situeren in zijn tijd, geschiedenis en milieu. De criticus moet zich concentreren op de ziel en daarvan het innerlijke leven en het mysterie proberen te doorgronden. Bremond is, met andere woorden, veel meer geïnteresseerd in het waarom dan in het hoe van het gedicht. Daarom heeft men de auteur vaak verweten dat hij de logische en rationele zin van het vers verwaarloost ten voordele van een sensatie, van een oncontroleerbare zielstoestand. Bremond heeft nochtans nooit beweerd dat het gedicht geen betekenis moet hebben, zo merkt Moisan op. Wel gelooft hij dat het niet de ultieme bedoeling van de poëzie is ideeën uit te drukken. Uiteraard is de dichter een redelijk mens en uiteraard heeft hij sociale, morele, religieuze, economische en politieke overtuigingen. Maar het is niet die man die uitverkoren is voor het bezoek van de muzen. En de dichter mag dan nog zo intellectueel begaafd zijn, zijn genie is niet die begaafdheid. Zijn genie is - wat Bremond noemt - zijn poëtische zin. Met behulp van de gewone taal en aan de hand van de ideeën die

hij uitdrukt probeert de dichter zijn ervaring te ver-talen, zijn lezer op het niveau te brengen waarop hij zich bevond tijdens zijn poëtische ervaring. In die zin is de poëzie een mirakel.

De poëzie is ook een mysterie. Bremond stelt, zoals Moisan schrijft, dat er in een gedicht steeds iets is dat, ondanks de inspanningen van de fonetici en de linguïsten, onverklaarbaar blijft, een 'je ne sais quoi' (Bremond 1932:424 in Moisan 1967:136). Dat beschouwt hij als het effect van de ware poëzie:

> nous ne disons pas, comme Voltaire et autres sophistes l'imaginent, que le *je ne sais quoi* soit une raison, mais que, dans la critique littéraire, le moment vient fatalement oi la raison n'a plus qu'à plier bagage, qu'à laisser pâtir et agir la faculté mystérieuse qui a pour objet non pas de comprendre et d'expliquer, mais de sentir, mais de contempler. Cette inaction, ce silence, la raison a pour devoir de les retarder le plus possible.[...] A qui se flatte de n'abdiquer jamais devant le *je ne sais quoi*, la vraie poésie est fermée sans espérance, mais aussi qui se résout trop vite à cette abdication n'est pas digne du nom de critique. Nous ne cédons pas aux démons de l'incuriosité, du vague ou de l'inertie, mais, comme Jacob, à un ange; et notre gloire, à nous pédants, peseurs de syllabes, est dans notre résistance prolongée et tout ensemble dans notre soumission finale au mystère. De là vient le grave intérêt que présentent nos recherches techniques: ayant expliqué tout ce qui peut l'être, elles délimitent la zone de l'inexplicable, du supra-rationnel, de l'ineffable, bref, de ce *je ne sais quoi*, résonance ou reflet d'En-Haut (Bremond 1934:424 in Moisan 1967:136-137).

Dit verlangen naar de omcirkeling van het onvatbare getuigt van de bescheidenheid ten opzichte van het raadsel, waar Hamelink een groot voorstander van is. Jean Schlumberger verwijt Bremond echter in de *Nouvelle Revue Française* dat hij de rationele verklaring te snel opgeeft ten voordele van het *je ne sais quoi* (Schlumberger 1927 in Moisan 1967:137). Anderen werpen op dat zijn theorieën leiden tot een inhoudsloze poëzie. Ten onrechte, meent Moisan. Bremond beschouwt Mallarmé dan wel als een theoreticus van de *poésie pure*, naar een inhoudsloze poëzie streeft hij zeker niet. Als we Porché mogen geloven, doet Valéry dat ook niet (Porché 1926:7). De poëzie van de dichter die de woorden assembleert met het oog op een muzikaal effect, is duister, geeft hij toe. Maar volgens Porché is die van Mallarmé - het voorbeeld van Valéry - nog veel duisterder, omdat hij zich weinig of niets aantrekt van de betekenissen van de woorden die hij naast elkaar zet onder het motto als-het-maar-goed-klinkt. Valéry, zo stelt Porché, verzoent muziek en filosofie.

Bremond gelooft in de omcirkeling van het onvatbare, schreef ik daarnet. Meer dan zo'n omcirkeli ng kan de lezer/criticus volgens hem niet bereiken, schrijft Moisan (Moisan 1967:139). Dat wat de zone van het mysterie omringt, inclusief de zin of de idee, kan het mysterie immers niet verklaren. Om zijn standpunten te illustreren, gebruikt Bremond het begin van een oud populair lied, waar een poëtische kracht van uitgaat, hoewel er geen logica

in de tekst zit: ‘Orléans, Beaugency, / Notre-Dame de Cléry, / Vendôme, Vendôme’. Een zogenaamd inhoudsloos en absurd liedje zoals Gezelle er zovele (Vlaemsche) verzamelde. Op hetzelfde patroon heeft Bremond een andere tekst bedacht, met inhoud, maar, zo moet hij vaststellen, zonder poëtische kracht.

Wat verklaart toch die poëtische kracht? Velen hebben zich het hoofd gebroken over dit liedje. Volgens Moisan zijn de overtuigingen van de lezers alle waardevol, maar verklaren ze het poëtische van het tekstje niet (Moisan 1967:140). De geografische en ritmische aspecten die vaak naar voren werden geschoven als mogelijke verklaringen, zijn, zo gelooft hij, niet verantwoordelijk voor de poëzie.

Porché denkt daar kennelijk anders over (Porché 1926:20). Ook hij heeft zich over het liedje gebogen, en het is zijn stelling dat wie de taal niet kent en niets afweet van deze steden de muzikaliteit hoogstwaarschijnlijk niet eens zal opmerken. Als die lezer ze toch opmerkt, zal er volgens Porché geen sprake zijn van emoties. Porché erkent dat de tekst gespeend is van logische zin, maar schrijft dat de woorden waaruit die is opgebouwd voor lezers als hij overladen zijn van betekenissen, herinneringen, en bijgevolg van oordelen.

In navolging van Valéry lijkt Porché de combinatie van het semantische en het muzikale als het wezen van het poëtische te beschouwen. Hij erkent dat ieder gedicht iets onvatbaars heeft, maar klinkt optimistischer dan Bremond - die hij voor het overige in bescherming neemt tegen zijn aanvallers. Volgens Porché is wat geldt voor de mystieke kennis ook waar voor de poëzie: dat de schoonheid ervan, hoewel moeilijk uit te leggen, veel beter uit te leggen is dan algemeen wordt aangenomen. Hij stelt dan ook dat de lezer het onvermijdelijke werpen van de handdoek in de ring zolang mogelijk moet uitstellen. Voor hij dat doet, mag de rede zich met al haar krachten manifesteren. Maar nog voor zij op het toneel verschijnt, voelt men volgens Porché - die hier erg subjectief klinkt - dat de perfectie in een vers aanwezig is. En ‘[c]e sentiment intérieur est le critérium le plus sûr, c'est l'avertissement secret auquel les gens de goût ne se trompent point, l'impression de bien-être esthétique, d'épanouissement, qui précède toutes les démarches de l'admiration réfléchie’ (Porché 1926:27). Dat gevoel krijgt Porché bijvoorbeeld van een vers van Valéry, ‘L'insecte net gratte la sécheresse...’ (Valéry 1930:36 in Porché 1926:27). Aan de hand hiervan probeert hij zijn standpunten hard te maken.

Zijn analyse levert een interessante en aangename lectuur op, maar het moet opgemerkt dat de schrijver erg bekommerd is om de auteursintentie. De lezer kan dan wel veel bereiken met behulp van de rede, bepaalde door de auteur getrokken grenzen mag hij niet

overschrijden, meent hij. We moeten weten welk effect de dichter beoogt en mogen zijn intenties geen geweld aandoen.

Terwijl de controverse hoog oplaaide in Frankrijk, deed Van Ostaijen te onzent zijn duit in het zakje met 'Gebruiksaanwijzing der lyriek', de poëticale tekst die hij in 1925 en 1926 voorlas in Brussel en Antwerpen en die in 1927 voor het eerst gepubliceerd werd. Van Ostaijen heeft, zo schrijft hij, niet op Bremond gewacht om de zuivere lyriek te verdedigen; hij is hem zelfs die uitdrukking niet verschuldigd (Van Ostaijen 1952:374). In 1922 al propageerde de Antwerpenaar de *poésie pure* in *Het getij* en noemde hij de lyriek een zwakkere vorm van de extase.

Net als Bremond legt Van Ostaijen het verband tussen het gebed en het gedicht: 'Et voilà: Uit het heimwee naar een vaderland van het volmaakte weten en uit het besef om de ijdelheid van elk menselijk pogen daarheen, uit dezelfde dubbele oorzaak van verlangen en machteloosheid die wekster is van het gebed, spruit de poëzie' (Van Ostaijen 1952:373). Verder onderscheidt hij net als Bremond verschillende niveaus. Bij Van Ostaijen lijkt het diepste punt van de ziel echter minder religieus gekleurd te zijn: bij hem is het onderbewustzijn belangrijk. Een van de vele dingen die Hamelink in 'Gebruiksaanwijzing der lyriek' moeten aanspreken, is het verwijt dat Van Ostaijen een tegenstander in de mond legt: 'Laat mij toe u te zeggen, gij verkoopt ons appelen voor citroenen, want immers, zonder God, beroept gij u op Hem, zoals gij u zonder religiositeit op de extase beroept. Gij wilt een mysticisme scheppen zonder mystiek, waaruit logischer wijze volgt dat gij ons niet mystiek, maar mystificatie biedt' (Van Ostaijen 1952:376). Van Ostaijen antwoordt daarop: 'Men mag dit gewichtigste punt niet vergeten dat, in onze voorstelling, een mysticisme rond de *kennis* van de fenomenen voorlopig - als schetsmatige en primitieve toestand - het mysticisme in God vervangt' (Van Ostaijen 1952:376). En: 'Extase en zuivere dichtkunst uit het onderbewuste ontmoeten zich in een mystiek der fenomenen en deze mystiek laat ons toe, zonder het goddelijke te misbruiken, dààr te accentueren waar ook de mystiekers het accent legden en ons van dezelfde middelen van subjectieve introspectie te bedienen om tot het fantasmatische, dat is de geheimzinnige zijde van de dingen, door te dringen' (Van Ostaijen 1952:376). Dit herinnert ons aan het *être la matière* van Flaubert en aan het personage uit Kossmanns *Een gouden beker* dat Hamelink in *Vuurproeven* citeert: '[I]k leefde als een voorwerp, ik voelde wat een voorwerp zou voelen als het leefde. En het was een *verrukking*' (1985a:12). De cursivering is van Hamelink, die schrijft dat hij uit deze passus alleen het laatste onbepaalde lidwoord geschrapt zou willen zien. Het gecursiveerde woord krijgt ook in

‘Gebruiksaanwijzing der lyriek’ de klemtoon: ‘Verrukking: mijn woord gaat in het fantasma der dingen en dringt tot gene waarde door, wier voren het blote verstand te diep liggen. En juist deze verrukking in de mogelijkheid van de veruiterlijking, juist deze alleen laat mij toe uit te drukken die andere verrukking om het fantasme der intuïtieve kennis van het ding’ (Van Ostaijen 1952:376-377).

Het onderbewustzijn is, zoals gezegd, belangrijk voor Van Ostaijen. De dichter zou geen dichter zijn mocht hij ook het woord niet essentieel vinden: ‘De resonantie van het woord in het onderbewustzijn - resonantie die naar de oppervlakte te voeren mij de feitelijk lyrische taak schijnt - zij ligt tussen de zin en de klankwaarde, met het accent op deze of gene en vaak nog medebepaald door begeleidende momenten van de meest diverse herinneringswaarden’ (Van Ostaijen 1952:375). Hij stelt: ‘Zijn beide verenigd, de zin en de klankwaarde, dan spreek ik van de sonoriteit van het woord en daarmee bedoel ik, zoals in de schilderkunst, het trillen der waarden tot elkaar, het imponderabele dat in de spanning ligt tussen twee woorden, spanning, die door geen teken verbeeld, toch de essentiële trilling is’ (Van Ostaijen 1952:375). Er zijn echter ook eenzijdige sonoriteiten, die alleen door de klankwaarde of alleen door de zinverwantschap ontsluierend werken.

Ook bij Van Ostaijen is de muzikaliteit belangrijk. Die wordt in zijn gedichten vaak bereikt door de herhaling van wat hij een ‘praemisse-zin’ noemt (Van Ostaijen 1952:377). De dichter streeft naar een ‘[o]rganische prosodie: in zich-zelf gave zinnen of woordereeksen, een logische ontwikkeling uit de praemisse en een conclusie die het stellen van de praemisse lyrisch-logisch motiveert’ (Van Ostaijen 1952:378). Hoe kan de dichter dit doel bereiken? Door de ‘praemisse-zin’ te laten resoneren in zijn onderbewustzijn: ‘[W]at het gedicht zal worden weet ik niet, wanneer ik de praemisse-zin stel: ik wacht op de repercussie van deze zin in het sensiebele onderbewustzijn’ (Van Ostaijen 1952:378).

Dit verrassingselement is essentieel. Het zal inmiddels duidelijk zijn dat de dichter zich volgens Van Ostaijen niet moet uiten in zijn poëzie. Van Ostaijen verzet zich tegen het feit dat de mensen de man achter de gedichten willen kennen en tegen het feit dat die man van die mensen een bepaalde morele overtuiging, een streven moet hebben. In het land van de lyriek is zo'n houding niet belangrijker dan het spinnen van de poes, stelt hij. In het gedicht moet de dichter onzichtbaar zijn: ‘Het gedicht heeft geen subject, het is zelve subject. Niet de dichter is gewichtig, wel het gedicht’ (Van Ostaijen 1952:377). Anders gezegd: ‘[E]en gedicht der zuivere lyriek draagt, zoals de uitdrukking van de extase, de causaliteiten van zijn ontwikkeling in zich en uitsluitend in zich’ (Van Ostaijen 1952:376).

De dichter mag het onderwerp van het gedicht niet zijn. Van Ostaijen gaat nog verder. Hij streeft naar een gedicht zonder onderwerp:

> [H]et onderwerp van het gedicht is het gedicht zelve. De fenomenale gebeurtenissen verdwijnen in het onderbewustzijn, zij doordringen zich aldaar en wijzigen zich onder elkaars invloed. Het is uitsluitend uit het hars, dat door deze opeenhoping ontstaat, dat mijn lyrisme procedeert. En juist alleen dit lyrisme te geven, bij uitschakeling van alle andere bekommernis, is mijn doel, zoals de extatieker niets anders wil uitdrukken dan zijn extase alleen. Ik streef naar de volledige armoede van het onderwerp, opdat de geest door niets secundairs, door niets dat niet zuiver-lyrisch is, zou worden afgeleid en omdat alleen binnen deze armoede mijn lyrisme [...] zich kan ontwikkelen. Dus let wel op: indien ik dicht dan is het, omdat ik daarop vertrouw, niets, maar absoluut niets te zeggen te hebben (Van Ostaijen 1952:377).

Hij stelt verder: '[D]ichtkunst, als alle kunst, is gesensibiliseerde stof. Maar stof is het woord met al zijn mogelijkheden van onderbewuste affectering, met al zijn sensibiliteitsmomenten' (Van Ostaijen 1952:375). De dichter verwerpt dus iedere andere zorg dan het gevoelig-maken van de stof, omdat hij elke andere zorg als een vreemd lichaam in de poëzie beschouwt. De metafysische bekommernis van de dichter mag niet zo geïnterpreteerd worden dat zij hem zou toelaten de woorden alleen als beelden voor de fenomenen te gebruiken. Zij moet zich volledig oplossen in de sensibilisering van het woord door de keuze van de plaats in het gedicht, door de relaties die het woord aangaat. De woorden moeten de specifieke onderbewuste som die zich in de dichter om een gebeuren vormt naar de oppervlakte stoten. Het is immers het woord en niet de zin in zijn intellectuele opeenvolging en betekenis die bij machte is ons het transcendente hoorbaar te maken. Om dat transcendente is het Van Ostaijen te doen: 'Het is bijzakelijk welke aspiraties peter staan bij de geboorte van de lyrische ontroering, wanneer maar deze ontroering het geschouwde transcendente dat haar tot oorzaak was, zichtbaar maakt' (Van Ostaijen 1952:372). Niet het verstand van de toehoorder dient te worden geraakt, maar wel, het verstand doorbrekend, het onderbewustzijn.[87]

Hoe is dit alles te bereiken? De taak van de dichter is samen te vatten in de fraaie paradox 'de bewuste uitbating van het onderbewuste' (Van Ostaijen 1952:375). De woordkunstenaar moet premissen - in 'Gebruiksaanwijzing der lyriek' vertelt Van Ostaijen welke impact het woordgroepje 'de blijde Dood', gezien bij een bioscoop, op hem had - laten resoneren in zijn onderbewustzijn (Van Ostaijen 1952:375). Het gedicht moet overigens niet beschouwd worden als het summum. Belangrijker is wat erachter zit: 'Bitte schön: wij trachten naar een literatuur die aliterair zou zijn. Niet het geschrevene gedicht heeft belang - het is een pis-aller, maar wel het niet geschrevene, de gansheid van de dichter als voorstellend

subject. Men moet het geschrevene gedicht slechts behandelen en fonction van het niet geschrevene geheel' (Van Ostaijen 1952:379).

Om het voorgaande enigszins samen te vatten en concreet te maken: in een titel als 'Rijke Armoede van de Trekharmonika' (Van Ostaijen 1952:475) zie ik vele eigenschappen van de zuivere lyriek samengebald. De armoede kan niet alleen in verband gebracht worden met de kortheid van de gedichten. Men kan ze ook associëren met de betekenisarmoede die Van Ostaijen zo belangrijk vond (Van Ostaijen 1952:374). De magerte is echter slechts schijn. Een zuiver gedicht verkondigt geen grote standpunten en niet zelden vertelt het een banaal verhaaltje, maar zo'n banaal verhaaltje kan veelzeggend zijn. Uit het laconiek vertelde levensverhaal van Rodica en Dodica valt er, bijvoorbeeld, veel af te leiden over de onrechtvaardigheid van het lot. 'Melopee' - waarin een man in een kano zit en in het maanlicht een rivier afdrijft richting zee, *c'est tout* - is veel meer dan een serie variaties op een premisse (Van Ostaijen 1952:477). Het gedicht zegt ook iets over passiviteit, de dood als zekerheid, de zinloosheid van het leven. De armoede van de *poésie pure* is, met andere woorden, een rijke armoede.

Opvallend is, verder, dat de nadruk in de titel wordt gelegd op de trekharmonika. Uiteraard roept het instrument de gedachte op aan de muziek - de muziek die erg belangrijk is in de zuivere lyriek, omdat daarin gestreefd wordt naar een onmiddellijke en intuïtieve overdracht van het onzegbare en omdat de muziek ook werkt zonder dat de toehoorder ze helemaal begrijpt. In dit gedicht zijn vooral de vaak voorkomende en rijmende namen van de hoofdpersonages, Rodica en Dodica, muzikaal. Klank en betekenis versterken elkaar hier. Immers, *nomen est omen*: Dodica gaat dood en Rodica blijft leven, al roept het 'rood' in 'Dodica is dood en Rodica is rood' niet bepaald de gedachte op aan een gezonde blos, eerder aan TBC (Van Ostaijen 1952:475).

Wat de trekharmonika betreft, is het verder opmerkelijk dat de nadruk hier gelegd wordt op de accordeon, en niet op de accordeonist. Het lijkt zelfs alsof het instrument hier op eigen kracht speelt. Dat kan te maken hebben met de ontindividualisering die de late Van Ostaijen nastreefde (Van Ostaijen 1952:377). In het organische expressionisme wou het gedicht geen podium meer zijn waarop een Schepper zijn Gevoelens en Ideeën kwam uiten. Het gedicht had immers een eigen organisch karakter en droeg zijn causaliteit in zich.

Welke boodschap - als daar sprake van mag zijn, want Betekenis en Boodschap zijn voor de *hard-core* aanhangers van de *poésie pure* vieze woorden - de accordeon brengt, welk liedje hij speelt, wordt niet aangegeven in de titel. Die laatste is, in vergelijking met

bijvoorbeeld *Het Sienjaal* (1918), erg neutraal. De latere Van Ostaijen was afkerig van al te opdringerige uithangborden die de lezer meteen in de richting van een bepaalde interpretatie duwden, van 'tietels' die de hoorder in stormpas wilden veroveren, zoals hij het uitdrukte in zijn 'Proeve van parallellen tussen moderne beeldende kunst en moderne dichtkunst' (Van Ostaijen 1952:271). Daarom gaf hij de verzen die *Het eerste boek van Schmoll* moesten gaan vormen niet zelden nog neutralere, nietzeggender titels als 'Gedicht'.

Hoe zien de zuivere gedichten van Hamelink eruit? De meeste zijn kort. Niet toevallig noemt Dees een van de werken van Rooze in een brief aan Dieleman een 'kleengedicht' (1994:252). De verzen van Rooze kunnen de lezer inderdaad herinneren aan die gedichten van Gezelle die de *poésie pure* benaderen. In 1860 verscheen van hem een bundel getiteld *XXXIII kleengedichtjes*. Bij de tweede druk was de collectie aangezwollen tot *Driemaal XXXIII kleengedichtjes, mitsgaders een deel rijmreken, nageldeuntjes, spakerlingen, en diergelijk gestrooi* (1881). Vanaf de derde druk in 1893 werden ze onder de titel 'Kleengedichtjes' toegevoegd aan *Gedichten, gezangen en gebeden* (1862). De titel wijst al op het feit dat deze gedichten erg kort zijn; het zijn kleinoden. Daarnaast hoopte de dichter, zo bleek uit een berichtje aan de lezer, dat het woord hem zou herinneren aan het '"Kleengebedtje", waarmede eertijds - eilaas nu niet meer! - alle leering aanvang nam; mochten hier en daar eene van deze mijne Kleengedichtjes een goed gedacht in uw geheugen, of een goed gebed uit uw herte streelen, 't ware al vele om te antwoorden op uw billijke vrage: Cui bono! Waartoe dient dat? / Het zou misschien ook kunnen helpen goedmaken dat dichten en bidden, na den rechten eisch, al dikwijls deur malkander loopt' (Gezelle 1999:305). Gezelle liet zich tot zijn *kleengedichtjes* inspireren door de Arabische poëzie en door volksrijmpjes, kindergedichtjes, wiegeliedjes, aftelrijmpjes en bijgeloofsformules van dichter bij huis.

Op dit punt is Gezelle duidelijk een voorloper van Van Ostaijen, die 'Timpe, tompe, terelink' een perfect gedicht vond (Gezelle 1999:330).[88] Van Ostaijen was ervan overtuigd dat een gedicht kort moest zijn; in zijn 'Gebruiksaanwijzing der lyriek' beweerde hij: '[E]en gedicht mag nooit langer zijn dan twaalf regels. Heeft het er meer, dan los ik de kwestie zo eenvoudig mogelijk op: ik schrap alles vanaf de dertiende regel' (Van Ostaijen 1952:379). Hamelink doet het meestal nog beter. Vele gedichten uit *Harlekijnskyrie*, de afdeling in *Folklore Imaginaire de Flandre* die de gedichten van Rooze bevat, zijn achtregelig en opgebouwd uit twee kwatrijnen. Achtregelig zijn ook Hamelinks recentste voorbeelden van zuivere lyriek: de gedichten uit *Zilverzonnige en onneembare maan* (2001), *Kinksteen van Ch'in* (2003), *De Dame van de Tapisserie* (2007) en *Germania*, een canto (2010) bestaan uit

vier disticha. De gedichten in die eerste bundel kregen geen titels mee, vele gedichten in de latere bundels wel. De titels zijn echter steeds neutraal, in die zin dat ze de lezer niet, als in het humanitaire expressionisme, om de oren slaan met grote boodschappen die de interpreet tot een bepaalde lezing dwingen.

De lengte van Hamelinks zuivere gedichten zou kunnen aansluiten bij het karakter van de epifanie, die de dichter vaak lijkt te willen suggereren. In vele verzen wordt er iets zogenaamd banaals beschreven, iets kleins uit de realiteit waar de verwondering van de spreekstem immens om is. Dit zou kunnen samenhangen met Hamelinks overtuiging dat achter de realiteit de werkelijkheid verscholen zit en dat die werkelijkheid zich af en toe aan ons openbaart (1978:52). De grote verwondering om kleine zaken kan ons eveneens herinneren aan Gezelle, die geloofde dat God in alles aanwezig was, zelfs in het minste geringste. Ook hier is de betekenisarmoede dus slechts een schijnarmoede.

Zonet vermeldde ik *Kinksteen van Ch'in*. Uit die titel blijkt al hoe muzikaal Hamelink schrijft. Het neologisme - waar ik straks op terugkom - is onthullend in dat verband. Het eerste deel ervan betekent volgens Van Dale ‘harde slag of stoot’ en is klanknabootsend gevormd (Van Dale 1999:1618). In dit geval echoot de onomatopee het geluid van een beitel op een (gedenk)steen. De aandacht wordt hier dus meteen op het auditieve gevestigd.

Louter auditief is Hamelinks poëzie echter nooit. Net als Valéry lijkt de dichter de inhoudelijke impact van de woorden te willen vergroten door de muzikaliteit. Wat op de achterflap van *Zilverzonnige en onneembare maan* staat, is essentieel: het semantische karakter van de taal is onherroepelijk en onvermijdelijk en wie stappen in de richting van de *poésie pure* wil zetten kan dat volgens Hamelink maar beter erkennen. Een inhoudsloze poëzie streeft hij zeker niet na. Hij heeft dan ook zijn bedenkingen bij Mallarmé. In ‘Niet door de tuin en niet over de asfaltweg’ schrijft Hamelink dat er in het poëtische modernisme wel aan sensibiliteit gewonnen werd, maar dat daarvoor een prijs betaald werd. Dat zie je, stelt hij, al bij Mallarmé, ‘de uitvinder van de absolute lyriek’:

> Het concrete wordt, voorzover mogelijk, uit de gedichten verwijderd. De dichter wil zijn gedichten zèlf de status van object geven, wat ik een heel vermetele, maar tenslotte onvruchtbare poging tot beconcurrering van de tastbare realia vind; en in de fameuze vlag van het Niets - die haast altijd ook een moreel en levensbeschouwelijk niets dekt - zie ik weinig, of niets. Naar mijn mening heeft Mallarmé, en hebben vooral zijn volgelingen, uit het oog verloren dat de ontkoppeling van woord en werkelijkheid, van woordklank en woordbetekenis, maar in zeer beperkte mate uitvoerbaar is. Ze hebben het onontkoombaar semantische karakter van de taal erg onderschat. Woorden zingen zich minder gemakkelijk los van hun betekenissen dan dichters wel eens dromen. Diegenen die in het voetspoor van Mallarmé gegaan zijn

> lijken dan ook nog steeds geen stap verdergekomen dan hun leermeester. Ik bewonder de uiterlijke vormen die hun boeddhisme aanneemt en geloof dat het per saldo niet zozeer wereldvreemd is als wel wereldvijandig. Die vijandschap lijkt me geen mens aan te bevelen (1982b:384).

Hamelinks zuivere lyriek laat zich niet losmaken van de wereld, want een al te autonome literatuur is volgens deze dichter steriel. Zijn *poésie pure* laat zich dus ook niet loskoppelen van de geschiedenis. Belangrijk bij Hamelink is de schoonheid. In dat opzicht kan hij ons herinneren aan Poe, die de schoonheid als de oorsprong van het gedicht aanduidde: 'In the contemplation of Beauty we alone find it possible to attain that pleasurable elevation, or excitement *of the soul*, which we recognise as the Poetic Sentiment [...]. I make Beauty, therefore - using the word as inclusive of the sublime - I make Beauty the province of the poem' (Poe 1850:171). Die schoonheid vindt Hamelink zowel in de natuur als in de cultuur. De extatische, poëtische ervaring ervan wil hij doorgeven. Ik vermeldde reeds dat de auteur in 'Register II' de 'letterzifters' op de vingers tikte door te stellen dat '[w]at in de literatuur ligt opgesloten [...] er niet [is] om uit elkaar en weer in elkaar te prutsen maar om te beleven' (1981c:366). In *In een lege kamer een garendraadje* poneerde hij dat de literaire wetenschap beter dan de vraag naar het hoe de vraag naar het wat kon stellen (1980a:17). Daardoor zou zij volgens Hamelink kunnen terechtkomen op plaatsen waar zij niet van droomde, maar waar het gedicht om begonnen was.

Poe verzette zich, zoals vermeld, tegen 'the heresy of the Didactic' (Poe 1850:167), maar hij schreef ook: 'It by no means follows, however, that the incitements of Passion, or the precepts of Duty, or even the lessons of truth, may not be introduced into a poem, and with advantage; for they may subserve incidentally, in various ways, the general purposes of the work:-but the true artist will always contrive to tone them down in proper subjection to that *Beauty* which is the atmosphere and the real essence of the poem' (Poe 1850:171). De schoonheid die Hamelink bezingt, lijkt een tegenwicht te moeten bieden voor zoveel lelijkheid. Soms worden er ín de zuivere gedichten standpunten ingenomen ten opzichte van die lelijkheid.

In Hamelinks proeven van *poésie pure* zijn zeer verschillende emoties en toonaarden aanwezig. De 'absoluut onserieuze lyriek' van Van Ostaijen (Van Ostaijen 1952:373) is zeldzaam in zijn werk, maar sommige van zijn zuivere gedichten zijn zeer speels. Speels is, bijvoorbeeld, al Hamelinks knipoog naar zijn voorganger in 'Speeldoos-eros' (2003:50). Van Ostaijens 'Zeer kleine speeldoos' beschouw ik als een metapoëtisch gedicht - het zal straks uitgebreid behandeld worden naar aanleiding van een gedicht uit *Boheems glas* (Van Ostaijen

1952:473). De speeldoos in de titel van Van Ostaijen is in de eerste plaats een muziekdoos - de muzikaliteit van het werk wordt daardoor al gesuggereerd. Hamelink legt de klemtoon echter op een andere betekenis, en wel op die die Van Dale als laatste vermeldt (Van Dale 1999:3145). In het schertsende en informele taalgebruik is speeldoos een ander woord voor vagina. Ziehier, dan, een gedicht over orale seks.

> Mijn staat van genade bereikt, de holte
> van hongerloosheid die zich mij uitkoos.
>
> Gevoed door de gepresenteerde geconfijte
> absolute abrikoos, heilige zonsopgangsroos.
>
> Teerspijze alle weidekroos, sterrehoos tand
> pijnkoud, zonsondergangstussenpoos in Altoos.
>
> De zinken emmer nabij vlederinval zich
> na alle braaksel mijn hart uitstortend.
>
> (2003:50)

Het spelen eindigt blijkbaar in mineur. In Hamelinks zuivere lyriek is er veel schoonheid en extase te vinden, maar ook het verdriet is er prominent aanwezig. In het gedicht met de vrolijk ogende titel ‘Speleklim’ uit *Kinksteen van Ch'in* gaat het om een gemiste kans (2003:42). In dat vers wordt het lyrische ik getroffen door de aanblik van een vrouw in de tram op het andere spoor. De passante is zo verdwenen. De *tristesse* om dat verlies duurt langer dan de ‘duizelingwekkend hartrakelingse ogenblikdienst’ en neemt kosmische proporties aan (2003:42). Een ander gedicht over een gemiste kans - die aanleiding gaf tot een verdriet van een nog veel groter kaliber - is ‘Dodewieg’ uit ‘Boek mijn zoon Asael’ uit *Sacrale komedie* (1987:190). Het kan de lezer herinneren aan de berceuses van Van Ostaijen.

> Slapen ging de roos
> van de rozentuin, slaapjes doen
> dat klein manneke. Een Engel
> houdt de wacht over hem.
> Zijn moeder heet Faridah, zijn vader
> is een timmerman. Sterretje
> van Jemen, de Zuiderzee
> en Zeeuws-Vlaanderen,
> slaap in.
>
> (1987:190)

In zijn *poésie pure* schuwt de dichter de ernst niet. Hamelink zou overigens Hamelink niet zijn, mocht hij zijn waarheid ooit helemaal achterwege laten. Een gedicht als 'Neuzense zondagavonden' uit *Folklore Imaginaire de Flandre*, dat op het eerste gezicht alleen maar gaat over een dronkelap die tot ongenoegen van de goegemeente in zijn broek plast op straat, kan, zoals ik straks zal aantonen, gelezen worden als een metapoëtisch statement (1994:166). Een reeks als 'Contra-scholarch' uit *Kinksteen van Ch'in* lijkt zelfs te bewijzen dat didactiek en *poésie pure* wel degelijk te verzoenen zijn.

9.8. Liedboek der oorlogen en feesten van al-Haqq

Zeegezang inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman* omvatte honderd gedichten over de zee: een dubbele proloog, een dubbele epiloog, en tussenin acht reeksen van twaalf gedichten, op een enkele uitzondering na gepresenteerd in vier blokjes van drie. Die gedichten hadden verschillende vormen. Meestal waren ze verdeeld in strofen van gelijke lengte, af en toe waren het lange teksten uit een stuk, soms vond je een sonnet of toch iets dat daar sterk op leek.

Die laatste vorm zegeviert in *Liedboek der oorlogen en feesten van al-Haqq* (1999). Zoals aangekondigd in de blurb, biedt deze bundel honderd 'sonnetvormigheden', gedichten bestaande uit twee kwatrijnen en twee terzines, maar vrijgesteld van het geijkte rijmschema. Aan rijmdwang bezondigt Hamelink zich niet, zijn muzikaliteit is van een hoger niveau. Deze honderd gedichten worden de lezer aangereikt in elf reeksen van negen, onderverdeeld in blokjes van drie, plus een slotgedicht. Zoals ik al aangaf, is Hamelink door de jaren heen steeds meer gaan rekenen. De, ook visuele, regelmaat lijkt, samen met de taalkundige ontwrichting, deel uit te maken van de vorm. Van het wezen van de poëzie, dus.

Mogelijk houdt de structuur van deze bundel ook verband met al-Haqq. Dat is een van de 99 namen van Allah - de honderdste kent alleen hij - en betekent: de Echte. Na de exploratie van de zee was het, in de geest van spraak en tegenspraak, tijd voor het andere uiterste, voor de verovering van de woestijn, om concreet te zijn die van Oud-Israël, van de Voorislamitische en de Islamitisch-Arabische beschaving. Volgens de blurb wil dit *Liedboek* vol gedichten van semitische signatuur in de plaats treden van het in het Oude Testament herhaaldelijk genoemde maar verloren gegane Boek der oorlogen van JHWH. Alweer een poging van Hamelink, dus, om een lege kern op te vullen.

In deze bundel speelt de leeuw een grote rol. In ‘De leeuw in de sneeuwtijd’ gaat veel aandacht uit naar het optreden van het dier in de Bijbel. In ‘Hommage aan hem in het mokkabruine kostuum’, ondertitel ‘die altijd de indruk had dat leeuwen bang van hem waren’, betreedt een man het leeuwenpaviljoen in Artis, waar zijn vermoeden bevestigd wordt.

Ook de koran is hier belangrijk. ‘Hortus in Perzië’ gaat over een van de grootste sterren onder de soefi's. Hij werd geboren als Fakruddin Ibrahim in 1213 in Kamajan in 'Iraq-i 'ajam, in Perzië, maar werd bekend als Fakhruddin 'Iraqi.[89] Op zijn vijfde ging hij naar school en amper negen maanden later kende hij het heilige boek uit het hoofd, wat ons herinnert aan wat Jan Hamelink van zijn zoon verlangde. Al gauw was 'Iraqi beroemd in zijn streek om de schoonheid van zijn recitaties. Later vervoegde hij een groep Qalandari's - rondzwervende mystici, dakloze aanbidders van God - en werd hij ook verder van huis een beroemdheid.

Liedboek der oorlogen en feesten van al-Haqq mag dan wel ‘op het zand gebaseerd’ zijn, zoals in de blurb staat, het is een heterogene bundel vol motieven die al aanwezig waren in vroegere werken. De gedichten uit ‘De leeuw in de sneeuwtijd’ die verwijzen naar de Bijbel sluiten aan bij *Sacrale komedie*, net zoals de reeks ‘Qasida van de weggelopen koe’, waarin Hagar en Ismaël - dienstmaagd en eerstgeborene van Abraham - de hoofdrolspelers zijn. De pseudo-landloperij in Frankrijk waarover hier verteld wordt, komt ook voor in *Folklore Imaginaire de Flandre*. ‘De naam Zizka’ is een uitwerking van elementen uit *Boheems glas*. En ‘De weidjes’, een erg elegische cyclus over de kindertijd op het platteland, lijkt een appendix bij *Herinnering aan het verdwenen licht*. Men zou deze bundel dan ook een mengelmoes kunnen noemen. Met evenveel recht kan men spreken van een coherent oeuvre van een dichter die zichzelf vernieuwt en zichzelf trouw blijft. Zoals Dirk de Geest stelt, wordt de lezer hier overdonderd met honderd gedichten die het hele universum van Hamelink portretteren, en is die wereld een soort encyclopedisch geheel, dat grotendeels gebaseerd is op een oude fascinatie voor mythen en vroege beschavingen (De Geest 2000). Het kenmerkende geluid van Hamelink, niet gespeend van retoriek en pathetiek, wordt tegenwoordig al te weinig gehoord in de Nederlandse poëzie, poneert hij, en lezers bij wie de interesse voor poëzie verder reikt dan de pasklare happen die momenteel de boventoon lijken te voeren, kunnen deze weerbarstige lyriek dan ook niet ongelezen laten.

9.9. Zilverzonnige en onneembare maan

De maan is een van de populairste beelden in de poëzie. Heel wat dichters die Hamelink hoogschat, hebben over het hemellichaam geschreven. Zo is de 'vol / ledig volmaakte oneetbare perzik-' van Gerrit Kouwenaar (Kouwenaar 1978:561) een van de hoofdrolspelers in 'Melopee' van Van Ostaijen (Van Ostaijen 1952:477).

De titel van een Hamelink is nooit willekeurig, en dat wordt hier nogmaals bewezen. Zoals *Boheems glas*, lijkt *Zilverzonnige en onneembare maan* een definitie van de poëzie die in de bundel te vinden is. In Hamelinks verzen wordt het zonlicht van de traditie, dat in onze duistere tijden niet meer zichtbaar is, weerkaatst. Daardoor kunnen wij er toch nog van genieten, hoewel het tweedehandslicht van de maan veel minder sterk en warm is. Hamelinks bescheidenheid blijkt vooral uit het woord 'Zilverzonnige': het goud dat geassocieerd wordt met het zonlicht en met het verleden, is hier verworden tot zilver.

Enkele namen die in deze bundel vallen zijn Tristan L'Hermite, Louise de Coligny en Anna Komnena - zij komen uitgebreid aan bod in het derde deel van dit proefschrift. Ook is er in *Zilverzonnige en onneembare maan* veel aandacht voor de Chinese cultuur. Hoewel er op de achterflap zuivere lyriek wordt aangekondigd, lijkt de bundel om veel opzoekingswerk te vragen. Het woord 'onneembare' is echter een teken aan de wand. Gerbrandy besluit zijn artikel 'Aan de voet van Indigoberg. Jacques Hamelink en Li Shang-yin' met:

> Wat heeft bovenstaande exercitie opgeleverd? Eenerzijds blijkt het naspeuren van Hamelinks bronnen in veel gevallen verhelderend te zijn, zij het dat de gedichten niet ineens al hun raadsels prijsgeven. Anderzijds moet ik toegeven dat de dichter het zijn lezers wel érg moeilijk maakt. Na maanden intensieve filologische arbeid ben ik erin geslaagd een groot aantal van Hamelinks bronnen op te sporen. Dat is een inspanning die vrijwel niemand overheeft voor een bundel van nog geen zestig korte gedichten. Uiteindelijk meen ik te kunnen vaststellen dat *Zilverzonnige en onneembare maan* een hecht gecomponeerde bundel is, waarin alles met alles samenhangt. [...] Maar de kans dat deze poëzie de tand des tijds zal weten te doorstaan, acht ik niet heel groot (Gerbrandy 2007a:20).

Erik Kok lijkt het vermoeden van Gerbrandy te bevestigen: '[Hamelink] schrijft hoogdravende nonsens. [...]. De poëzie is onleesbaar door de dichtheid van vreemde, zeldzame woorden, opgeduikeld bij vergeten dichters, en onbegrijpelijk door toespelingen op onbekende mythen' (Kok 2001). Het feit dat de gedichten voorgesteld worden als *poésie pure* kan volgens Kok geen redding brengen:

> De gedichten hoeven helemaal niets te betekenen, ze moeten het hebben van hun klank en ritme, als muziek. Ook dat mislukt vaak. De betekenis dringt zich telkens op. Hamelink rijmt niet genoeg en zijn ritme is ook niet zijn kracht. Zo maakt hij zelf veel nieuwe woorden het liefst met botsende lettergrepen, zoals 'dorpsstraatstilte', 'lichtsterfte', 'duizendtulpen' en 'beoogglimlacht'. Het is moeilijk om dat te zingen (Kok 2001).

Agnes Andeweg is veel minder ver gegaan in haar verwerping: zij schrijft aan het begin van haar recensie dat zij eerst dacht dat ze te dom was voor deze gedichten, maar ze pakte de bundel na de eerste ontmoediging weer op en ze eindigt haar stuk met: '*Zilverzonnige en onneembare maan* is een bundel om nog lang op te kauwen' (Andeweg 2001:64).

9.10. Kinksteen van Ch'in

Kinksteen van Ch'in (2003) bevat eveneens veel *poésie pure*, en ook naar aanleiding van deze bundel hebben verschillende critici zich afgevraagd hoe Hamelinks verzen gelezen moeten worden.[90] Net als *Zilverzonnige en onneembare maan* bestaat *Kinksteen van Ch'in*, op een enkele uitzondering na, geheel uit achtregelige gedichten, gevormd door vier disticha. Maar omvatte het werk uit 2001 (naast de proloog en epiloog) slechts zeven reeksen van acht gedichten, dan biedt Hamelink in *Kinksteen van Ch'in* weer elf reeksen van negen en een slotgedicht. Net als de 'sonnetvormigheden' in *Liedboek der oorlogen en feesten van al-Haqq*, worden de gedichten hier gepresenteerd in cycli van drie.

Kinksteen van Ch'in is een onthullende titel. Hij verraadt dat het Hemelse Rijk belangrijk is in deze bundel. De Ch'in-dynastie regeerde van 256 tot 206 v.C. en was bepalend voor de Chinese geschiedenis, zo schrijft Richard Hooker (Hooker 1996).[91] Het land werd zelfs China gedoopt naar Ch'in. In die tijd was het slechts een verzameling van min of meer zelfstandige feodale staatjes, die elkaar geregeld bestreden. Maar rond 221 v.C. had de Ch'in-heerser die zichzelf uitriep tot Shih Huang-ti of De Eerste Soevereine Keizer deze staatjes tot een rijk, tot zíjn Rijk gemaakt. Vervolgens centraliseerde hij het bestuur en standaardiseerde hij maten, gewichten, munten en schrift. Hij voltooide ook de Grote Muur door de verschillende versterkingen die opgetrokken waren tegen de invallen van nomaden te verbinden. Deze en andere successen van de Ch'in-dynastie werden gebeiteld in over het land verspreide gedenkstenen. Het neologisme '[k]inksteen' suggereert, zoals ik al schreef, hoe belangrijk de muzikaliteit is in Hamelinks werk. In de onomatopee '[k]ink[...]' hoor ik het geluid van de beitel op de steen. Het laat vermoeden dat deze bundel een muzikaal monument

wil zijn voor verschillende zorgvuldig uitgekozen elementen van de Chinese cultuur. Ik geef enkele voorbeelden.

De wonderbaarlijke, maar ook buitensporig harde en autoritaire Shih Huang-ti staat centraal in de reeks ‘Perpetuele Eerste Keizer’. Daar wordt niet zozeer ingezoomd op zijn verwezenlijkingen als wel op zijn dood. Om die te ontlopen zocht de heerser verwoed naar een levenselixir, maar ook hij ging de weg van alle vlees. Zijn dood, tijdens een van zijn vele inspectiereizen, werd door zijn hoogste medewerkers wekenlang verzwegen, waardoor zijn slaven al die tijd rondhosten met een lijk in verregaande staat van ontbinding. De dode keizer leeft vandaag nog voort, in de geschiedenisboeken en in deze verzen.

De reeks ‘Elegieën om Ch'u’ draait rond Ch'u Yuan (ca.343-ca.289 v.C.), Chinees dichter en minister en in beide hoedanigheden de vleesgeworden vaderlandsliefde. Door gekonkelfoes van corrupte collega's werd de man verbannen en verdronk hij zichzelf uiteindelijk in de Mi-lo. Het ritueel van de drakenbootrace, die daar nog jaarlijks gehouden wordt op zijn sterfdag, komt voort uit het zoeken naar zijn nooit gevonden lichaam.

De ‘geologische tijd’ was, zoals Bartosik heeft geponeerd, erg belangrijk in het vroege werk van Hamelink (Bartosik 2006:5). Geregeld kwamen fossielen, gesteenten en de natuur als geheel erin aan bod omdat zij de tand des tijds al zolang hadden en nog zolang zouden doorstaan, omdat zij veel langer meegingen dan een mensenleven of beschaving. De mens werd naast natuur en kosmos geplaatst en uit die vergelijking bleek dat hij en zijn moderne wegwerpmaatschappij niets meer waren dan stofdeeltjes in het heelal. In Hamelinks recentere poëzie is de culturele tegenhanger van die geologische tijdsbeleving een belangrijke rol gaan spelen. Met *Sacrale komedie* begon het systematische herverwoorden, het memoreren van het wereldwijde culturele erfgoed. Ook in *Kinksteen van Ch'in* komt de Culturele Tijd goed tot uiting. De bundel is immers grotendeels een défilé van indrukwekkende figuren uit een indrukwekkende beschaving, die de tijd even goed verdragen als basaltblokken en ammonieten. Daarbij gaat Hamelink diachronisch te werk: de zeer verschillende mensen die hier de revue passeren, stammen uit zeer verschillende eeuwen. Of, om in de beeldenwereld van de geologie te blijven, de bundel is als een dwarsdoorsnede van de aarde, waarin grondlagen uit verschillende era's te zien zijn. Tussen die afzettingen zitten hiaten van honderden jaren, want lang niet alles blijft bewaard.

‘Geologische tijd’ (Bartosik 2006:5) en Culturele Tijd raken elkaar op een materiële manier in ‘Het beeldenleger’. Die reeks draait rond een archeologische ontdekking bij de grafheuvel van de eerste keizer. Meteen na zijn troonsbestijging op zijn dertiende begon Shih Huang-ti aan de bouw van een grafmonument dat zijn grootsheid moest uitdrukken en dat

hem die grandeur ook moest verschaffen in het hiernamaals. Een sterk leger mocht in zijn necropolis niet ontbreken. In de jaren zeventig van de vorige eeuw werd daar dan ook een terracotta troepenmacht van meer dan 7000 krijgers aangetroffen. In ‘Het beeldenleger’ beschrijft Hamelink enkele van die levensgrote beelden. Door de eeuwen heen hebben zij veel geleden: er waren plunderingen en er waren de elementen. Toch hebben zij - zowel in materieel als in cultureel opzicht - de test des tijds doorstaan, zoals blijkt uit dit gedicht over een ‘Grote generaal’:

> Het vuur, de aardinstorting, de overstroming boden de krijgslui koppig
> symbolisch het krenkelijk hoofd, dat bij velen van de rompvaas afbrak.
>
> Hun massief onderlijf compact met de wassende aarddruk. Scheefgezakte leempoppen,
> blindhorige snorrebaarden van 40 en melkmuilen van net 18.
>
> Water was sterker dan vuur, sterker dan water aarde weer maar erg bros
> naast de bronzen trekkermechanismen van de tot löss vergane kruisbogen.
>
> De geluksgeneraal gegeven dat hij, hand om de pols, het beeldenleger
> door het gruwelijk blootstaan aan de arena der aarde mocht heenloodsen
>
> (2003:90).

Hier is een zekere jaloersheid merkbaar. Het gaat tenslotte altijd hierom: om het overwinnen van tijd en dood, die zo bedreigend zijn in de reeks ‘Herfstschouw’. Net als de ‘Perpetuele Eerste Keizer’ wil het lyrische ik uit *Kinksteen van Ch'in* de eeuwigheid.

De geschiedenis is dus niet alleen een inspiratiebron voor de poëzie, maar ook voor het leven. In die zin lijkt de hoofdfiguur een late telg van het confucianisme dat in het oude China opgeld deed. Hij wil ons schrale heden verrijken met behulp van de lessen geleerd uit het verleden. In de reeks ‘Contra-scholarch’ wordt een ‘efebe’ met potentieel toegesproken door een strenge figuur, die hem een andere waarheid wil aanreiken dan die twijfelachtige hem voorgeschoteld op de schoolbanken (2003:70). Levensles nummer één luidt: ‘Opdat je nooit veel te snel geïmponeerd moge raken dit. / De, op dat moment, met het meeste geld gesteunde fluim // in de Verenigde Staten van Amerika wint de verkiezingen. / De allesoverbiedende Eerste Keizer voltooide de Muur maar’ (2003:70). Het pijnlijke contrast tussen heden en verleden levert bijtende maatschappijkritiek op en zou de historische reeksen uit de bundel in het licht van een romantisch geladen escapisme kunnen plaatsen. De hoop dat er in onze tijd even waardevolle zaken zouden worden verwezenlijkt als in het verleden wordt echter nooit

opgegeven. Hamelink is een realist die de donkere kanten van heden en verleden kent. Het gaat hem om de goudklompjes, de lichtpuntjes.

9.11. De Dame van de Tapisserie

> Albaanse grens
>
> De tankkolonne in de zode terzijdegeschoven. De mededood-
> groene kolonne met de lanceerinstallaties vordert voorrang.
>
> Over verrotgereden landweg zwermen naar de strijdvehikels
> de gehuchtkrijgertjes uit, in frank plezante geestdrift als
>
> hanen kraaiend, opvliegbewegingen makend, om hun iele spil
> zich draaiend ter verwelkoming van NATO en hun extase speelt
>
> en het elan van Cantecleer fier op zijn mestvaalt voor elkaar
> dat het verbeterd bombardement en de tankslag gelijk aanvangen.
>
> (2007:7)

Het openingsgedicht van *De Dame van de Tapisserie* is in verschillende opzichten veelzeggend. De titel levert de lezer een duidelijk decor. Vrij snel wordt duidelijk dat in de openingsreeks, 'De ziel van de tortelduif', een welbepaalde oorlog centraal staat: die in Kosovo eind jaren negentig. Dat wil niet zeggen dat deze verzen vastzitten in anekdotiek. 'Albaanse grens' ademt algemeengeldigheid, dit voornamelijk door de volgehouden beeldspraak (het web van woorden geweven rond de dood) en door het feit dat Cantecleer, de haan uit *Van den vos Reynaerde*, mag meespelen. Uit de opener blijkt bijgevolg al dat Hamelink de tijd nog steeds mengt. Zo plaatst hij onze tijd in perspectief en krijgen de taferelen die hij tekent een zweem van universaliteit en eeuwigheid. Niet toevallig is de titel van het slotgedicht van deze reeks 'Permanente actualiteit en presentie' (2007:15). Op het formele vlak springen de vier tweeregelige strofen in het oog. Ook deze bundel omvat honderdmaal vier disticha.

In *De Dame van de Tapisserie* geeft Hamelink zijn lezer niet alleen geschiedenisles. Hij doceert hier ook en vooral esthetica. De titel van het boek is een zinspeling op het vroeg-middeleeuwse wandtapijt van Bayeux, waarop de slag bij Hastings in 1066 staat afgebeeld en dat volgens de legende vervaardigd is door Matilda, de vrouw van Willem de Veroveraar. Er is de reeks 'Prado 1978', waarin een bezoek aan het museum verhaald wordt - tijdens dat

bezoek kwam de hoofdfiguur niet alleen oog in oog te staan met kunstwerken, maar ook met de toenmalige Nederlandse kroonprinses Beatrix, die door haar houding niet misstond tussen al dat moois. In ‘Geïmproviseerde exhibitie’ wordt met grote ogen naar enkele meesterwerken gekeken. In de cyclus huldegedichten voor Rik Wouters is diens vrouw Nel - een van de vele muzes in deze bundel - van het grootste belang.

Het openingsgedicht maakte al duidelijk dat de obsessie voor de kunsten en het kunstenaarschap geen wereldvreemdheid met zich heeft meegebracht. De hoofdfiguur heeft ook oog voor de dagelijkse huis-, tuin- en keukenschoonheid. En er wordt ingezoomd op zeer verschillende landen en talen.

Qua hermetisme is *Zilverzonnige en onneembare maan* wellicht het hoogtepunt in Hamelinks oeuvre. *Kinksteen van Ch'in* is al toegankelijker; Gerbrandy ziet die grotere toegankelijkheid in *De Dame van de Tapisserie*:

> Jacques Hamelink [...] is terug op deze wereld. In de jaren zestig gold hij als een van de belangrijkste schrijvers uit ons taalgebied. Hij publiceerde zowel proza als poëzie en vormde daarmee een volstrekt eigen universum, dat grote aantrekkingskracht uitoefende op critici en geleerden, maar ook op een breed publiek. In de loop van de jaren tachtig ging er iets mis. Hamelink sloot zich steeds meer op in een wereld die voor buitenstaanders ontoegankelijk was, waardoor hij lezers en wetenschap van zich vervreemde. De poëzie die hij sindsdien heeft gepubliceerd is in de pers met beleefde welwillendheid ontvangen, maar de teneur van vrijwel alle besprekingen was er een van totaal onbegrip. Hamelink grossierde in verwijzingen naar literatuur die geen mens paraat heeft, in een geheel eigen idioom van rare samengestelde woorden en onmogelijk complexe volzinnen. Geen touw aan vast te knopen, maar wel zinderend van taallust, erotiek en mystieke bevlogenheid. Met zijn nieuwe bundel, *De Dame van de Tapisserie*, lijkt Hamelink weer met beide benen op de grond te staan (Gerbrandy 2007b).

Gerbrandy ziet Hamelink nog steeds naar wereldliteratuur en beeldende kunst verwijzen, maar deze keer gaat het volgens hem om bekende werken. Voor Bouke Vlierhuis zijn de referenties en de bundel in zijn geheel minder evident: ‘[T]ien keer negen en één keer tien gedichten met ieder vier tweeregelige strofen - dat maakt vierhonderd strofen, achthonderd regels navorsen, opzoeken, googelen, interpreteren, herlezen, herinterpreteren... Voor mij is het een beetje te veel van het goede’ (Vlierhuis 2007). Katleen Gabriëls denkt door het encyclopedische karakter en de intertekstualiteit aan Christine D'haen, maar merkt op dat Hamelink de aanwijzingen die D'haen geeft achterwege laat en: ‘Hamelink kan niet gewoon zeggen wat hij wil zeggen: alles moet via verwijzingen, met veel adjectieven, neologismen en een strak opgelegde structuur’ (Gabriëls 2008). Ze wil wel erkennen dat Hamelink heel consciëntieus met taal en stijlfiguren bezig is, bijvoorbeeld met herhaling van klinkers, zoals

de o in ‘Albaanse grens’ - ‘De tankkolonne in de zode terzijdegeschoven. De mededood- / groene kolonne met de lanceerinstallaties vordert voorrang’, zo luidt het eerste distichon. Misschien was het door dat gebruik van de o dat Hamelink een VSB-nominatie voor *De Dame van de Tapisserie* kreeg - een paar jaar voordien werd hij eveneens genomineerd voor *Zilverzonnige en onneembare maan.*

9.12. Germania, een canto

Hamelink heeft, zoals ik al schreef, de gewoonte belangrijke maar te weinig bekende verhalen te (her)vertellen en in zijn recentste bundel *Germania*, een canto (2010) is het de beurt aan het Germaanse. De titel roept de gedachte op aan Tacitus en zijn ethnografische studie (ca.98) over de diversiteit van de Germaanse stammen die buiten het Romeinse Rijk leefden. Hamelink ziet de Germaanse wereld ruim. In de bundel is er uiteraard aandacht voor Duitsland, maar *Germania* omvat ook zijn heimat. Het grootste gedeelte van het boek gaat over een kindertijd in Zeeuws-Vlaanderen in en net na de tweede wereldbrand. Er wordt niet alleen verwezen naar de Germaanse, maar ook naar de Finse, Griekse en Egyptische mythologie, naar 9/11, naar heiligen uit Italië en Frankrijk. In Hamelinks universum is alles met elkaar verbonden.

Net als *Kinksteen van Ch'in* en *De Dame van de Tapisserie* omvat *Germania*, een canto honderd gedichten van vier disticha. Ze zijn gegroepeerd in elf reeksen van negen en een slotgedicht. Anders dan de vorige twee werken bestaat de nieuwe bundel uit drie afdelingen. Het woord ‘canto’ op de kaft, honderd gedichten in drie afdelingen en ‘Paradiso Terrestre’ als titel van het derde deel: het zijn voldoende redenen om opnieuw te denken aan Dantes *Divina Commedia*.

Deze 165 bladzijden omvattende bundel is ‘een canto’. Hij is dus een lang gedicht. Door de sterke formele regelmaat en compositie heeft het boek daar inderdaad iets van weg. Het enkelvoud in de titel suggereert verder dat *Germania,* een canto deel uitmaakt van een groter geheel. De bundel sluit niet alleen qua structuur aan bij Hamelinks vorige werken. Veel elementen eruit - de geboortegrond, de moeder, de vriend, het gestorven kind, de sneeuw, de duif, de complexe relatie met het goddelijke, de kunst - waren ook al belangrijk in zijn vroegere verzen. Van Gorp beschrijft de canto niet alleen als ‘[e]en van de onderdelen van een lang verhalend gedicht’, maar ook als cyclisch opgebouwd kosmisch gezang met een

religieuze dimensie, waarin de dichter op een psalmerende wijze en kritisch-beschouwend de werkelijkheid bezingt (Van Gorp 2007:78). Ook de tweede betekenis is hier van toepassing.

De link met Dante roept de gedachte op aan hel, vagevuur en paradijs. Maar niets is ondubbelzinnig bij deze dichter. De gelijkenis tussen de *Inferno*- en de *Paradiso*-afdeling is bijvoorbeeld opvallend. De gedichten over de kindertijd uit het eerste deel zijn even elegisch als de daaraan gewijde verzen uit het derde deel. In 'Krijgsgod van de koude grond', de eerste afdeling, staat wel de hardere kant van de mens en het leven centraal. Conflicten, oorlog, de dood van een bevriend (Duits) soldaat: het kind dat ermee geconfronteerd wordt, is even naïef als wijs. Hoewel er harde realia in deze gedichten beschreven staan, klinken ze als mooie jeugdherinneringen. Zo is er het wat nostalgische gedicht 'Vliegtuigwrak', over een neergestort vliegtuig en de plundering die daarop volgt:

> Dorsmachines in hun razernij graan vretend trekken vrolijk schovenier
> een poot uit: hun glorie kelderde tot beneden die van een Mortierorgel.
>
> Ter Schelde strandde een potvis. Die trok op de zandstrook veel volk aan.
> Rottende diepzee woei over. De landrattenfibula ging ver. Boerenschuurhoog.
>
> Maar deze, voorwereldlijk vliegende mastodont, iguanodon van cherubmetaal
> vannacht uit de engelenhemel neergestraald, de Nikè is zij, Eenvleugelig.
>
> Strandjuttersinstinct drijft de ijvermieren van diverse gehuchten daar om
> saam. Geïmponeerd en roofgierig krijgen met het mes los de goudschroefjes.
>
> (2010:47)

Het harde uit deel I zit ook in *Purgatorio*. In de reeks 'Ingrijpende god' zijn verschillende versies van de oudtestamentische wreedaard aan het werk. Belangrijker is hier echter de schoonheid van natuur en cultuur. De tweede afdeling is een 'Eerbewijs aan Hölderlin'. Een cyclus is getiteld 'Vriend des huizes', een andere cyclus zelfs 'Bloedverwant'.

Zoals zo vaak bij Hamelink, worden er in deze gedichten zeer verschillende werelden met elkaar verbonden. Dat gebeurt hier zelfs in de letterlijkste zin. De titel van de reeks 'Altiplano' verwijst naar Zuid-Amerika. De eerste cyclus in de reeks is 'De Blijde Rivier' - die ligt in Zuid-Afrika. En in het eerste gedicht komen 'Rode Kliffen' voor, mogelijk een verwijzing naar het eiland Sylt in de Noordzee (2010:81). Door een woekering van goedgekozen namen schept Hamelink een universeel en eeuwig landschap.

In de derde afdeling is het Voorbeeld erg belangrijk. Er staan echte martelaars en heiligen te schitteren, maar ook gewone mensen krijgen hier een aureool. Zo is er de moeder die in de vakantie de school schoonmaakt: ‘Der koppespinnen vijandin nu zelf hemelverwerfster geeft ze al haar / van hem gekregen kracht, macht en zwier aan ragebol, spons, zeemlap. // Groetenis uit de vliegruimte aan je mamma Hagar op de leer is er en / een zonnevlam is het, ingestraald van de glasdakpan aan de overkant’ (2010:117).

Het Voorbeeld is eveneens essentieel in ‘Minnedienst’, de laatste reeks uit ‘Paradiso Terrestre’, die over de kunst gaat. De verwantschap die er in het tweede deel tussen Hölderlin en de dichtersfiguur is, was er ook tussen Ando Hiroshige en Vincent van Gogh. De laatste kopieerde het werk van de eerste. Hamelink blijft soms ook dicht bij het origineel. Een kopie is echter nooit slechts een kopie. Steeds is er een transformatie, een evolutie. Dat wordt gethematiseerd in het gedicht ‘Late Vincent’, dat de lezer laat ‘bevatten hoe integer zich de mateloze onverloste minne breekt’ bij een kunstenaar die het werk van een voorganger voortzet, laat voortleven in het zijne (2010:153).

Germania, een canto is een lang liefdeslied, een langgerekte liefdesverklaring aan de schoonheid, waarbij niets verzwegen wordt. De sluitsteen, ‘Vriendeteken’, is een slotsom.

> Na je drekgoden, je slachtingen, de verscheuring van je grondgebied
> en tot god in de hemel al uitverkiezing van nieuwe onverschilligheid,
>
> na alles wat ze van je gezegd hebben, Germania, nog van het goud van
> de Rijnbodem, het graf van Alarik: bij de ‘tot smartlijk moois hersmede
>
> veldslagen uit gevlogen tijd’ zweer ik je, ik heb altijd hölderlinisch
> hoog van je gedacht, je hölderlinische hoogheid geacht, nooit vergeten
>
> twee jonge uitvliegers op de motor, uit Tübingen, in Mechels gras metser
> en timmerman ongekunsteld respectueus praten me van je onachterhaalde.
>
> (2010:165)

Hitler, de Holocaust en het verdrag van Versailles komen hier aan bod, net als de eerste Germaanse leider die Rome innam, de koning van de Visigoten wiens grafdelvers door zijn officieren vermoord werden opdat zijn laatste rustplaats nooit gevonden zou worden. Er is geen facet van het Germaanse verhaal dat Hamelink schuwt. De dichter biedt de lezer fragmenten uit de geschiedenisboeken, maar ook *la petite histoire*, anekdotes die misschien niet waargebeurd maar wel waar zijn - ‘In het steekspel tussen mythische potentie en

historische accuratesse zal / bij jou en mij het verzinsel [...] altijd winnen', zegt de dichtersfiguur in het voorlaatste gedicht (2010:163). Ondanks al het gruwelijke uit het verleden, is de epiloog, is deze bundel een omarming van de Germaanse wereld. Tegelijk is het 'Vriendeteken' een wegwuifgebaar ten opzichte van de *communis opinio*, waar Hamelink vaak tegen in gaat.

'Leuke puzzel voor amateur-historici en hobby-germanisten', zo noemt Erik Nieuwenhuis het slotgedicht in zijn bijdrage tot een polemiek die Chrétien Breukers startte met de woorden:

> Dit gedicht ['Tweeënveertig kleine jongens, verscheurd op de landweg naar Beth-El' (2010:9), A.D.C.] is van zware taal gemaakt, in een jargon dat je 'eigen' of 'poëtisch' kunt noemen, al ben ik eerder geneigd om hier grammaticale knollen te zien, die ons voor versregels worden verkocht, en rammelende *bibelots* uit de grote zak van de cultuurgeschiedenis, die het geheel moeten upgraden tot poëzie. Tot verskunst, misschien wel. Hamelink schrijft het soort poëzie dat uitermate geschikt is voor mensen die niet graag gedichten lezen. Of ik begrijp het gedicht gewoon niet, dat kan natuurlijk ook. Mijn poging om dit gedicht te 'duiden' loopt stuk op de Frank Boeijen-achtige zinnen, die mij 'buitensluiten' (Breukers 2010).

Een niet onbelangrijk detail is dat Breukers zich voorgenomen had geen bronnen te gebruiken in zijn poging het gedicht te doorgronden.

Arie van den Berg schreef een vlammend tegenstuk, waarin hij stelde dat de lezer van Hamelinks werk beter zijn best moest doen dan Breukers, dat dat loonde (Van den Berg 2010). Maar daar is Nieuwenhuis het niet mee eens (Nieuwehuis 2010). De enige beloning die de lezer zou kunnen krijgen, is schoonheid en

> Voor de schoonheid van dit gedicht [de epiloog, A.D.C.] hoeven ze mij niet wakker te maken:
> -de poëtische herhaling in de Hölderlin-zinnen is stilistisch armoedig en overbodig.
> -Hoog van iemand denken en iemands hoogheid achten: same difference;
>
> 'verscheuring van je grondgebied' een moddervet cliché.
> De zin over het ongekunsteld respect van de motormannen: te gekunsteld (Nieuwenhuis 2010).

Han van der Vegt wordt ook wel eens moe van de verwrongen zinsbouw, de geforceerde neologismen, de grote hoeveelheid bijvoeglijke naamwoorden en de vrijwel onverkort hooggestemde toon van de gedichten (Van der Vegt 2010). Hij heeft het verder moeilijk met de afwezigheid van de eenentwintigste eeuw, een indruk die versterkt wordt door een bewust ouderwetse spelling zonder tussen-n en talrijke archaïsche woorden. Maar hij kan niet

ontkennen dat Hamelink met schittering, kracht en liefde schrijft en hij noemt *Germania*, een canto een onverbiddelijke bundel, die naast incidentele afkeer vooral ontzag inboezemt.

9.13. Een poging tot systematisering

Na dit chronologische overzicht van Hamelinks dichtbundels en de receptie zal al duidelijk zijn dat er behoorlijk wat evolutie in dit poëtische oeuvre zit. Zijn stijl is voortdurend in beweging, en toch blijft de dichter zichzelf te allen tijde trouw. Dat zal ook blijken uit de poging tot systematisering die nu volgt.

Wie *Eerste gedichten* naast *Tweede gedichten* legt, merkt dat Hamelinks werk evolueerde van cryptisch, mythisch en kosmisch naar (relatief) toegankelijk, realistisch en persoonlijk. De beeldspraak werd vereenvoudigd. De talrijke nieuwvormingen werden vervangen door een soort poëtisch proza, door een soort spreektaal. Celan werd ingeruild voor Kopland. Hamelink heeft zijn fascinerende complexiteit nooit geheel opgegeven; zijn eenvoud is steeds schijneenvoud geweest. Maar de dichter van *Tweede gedichten* en *Herinnering aan het verdwenen licht, à la limite* ook die van *Sacrale komedie* is wel de toegankelijkste uit het hele oeuvre. Als we proberen een curve op te stellen die de moeilij kheidgraad van Hamelinks werk door de jaren heen weergeeft, moet die kromme de gedaante hebben van een hyperbool. Van weinig toegankelijk in de periode 1964-1975 evolueerde de poëzie vrij abrupt naar toegankelijk(er) in de tijdspanne van 1977 tot het midden van de jaren tachtig. Dit kan in verband gebracht werd met ‘Breakthrough’, maar zoals ik al schreef, moet men deze evolutie niet beschouwen als capitulatie voor de commercie. Later won Hamelinks werk overigens weer aan complexiteit.

Voor een groot stuk ligt dat aan de stijl van de dichter. In 1985, naar aanleiding van *Gemengde tijd*, wees Vandevoorde op Hamelinks taalkundige eigenaardigheden (Vandevoorde 1985a:6). Op het ritme dat weerbarstig gemaakt werd door lange zinnen met veel onder- en nevenschikkingen, door woorden - vaak van vreemde oorsprong of neologismen - die niet zelden vergezeld waren van een resem adjectieven of bijstellingen. Dit soort van complexiteit is alleen maar toegenomen in Hamelinks werk. De syntaxis werd nog veel ingewikkelder dan ze in *Tweede gedichten* was. De lezer van de late verzen zoekt moeizaam zijn weg in de zinsstructuur. Voor hij van een gedicht als geheel kan genieten, moet hij het stap voor stap ontleden, proberen te bepalen wat het onderwerp is, wat het lijdend

voorwerp en welk werkwoord - vaak in een *flou artistique* gehuld door de deelwoordvorm - waarbij hoort.

De verbale ontwrichting vergemakkelijkt deze analyse niet. De neologismen die in de latere bundels, zoals *Zilverzonnige en onneembare maan*, opnieuw zeer talrijk aanwezig zijn, zijn raadsels die de lezer moet oplossen voor hij zich iets bij het gedicht kan voorstellen. Deze nieuwvormingen verschillen echter sterk van die in *Eerste gedichten*. Een paar voorbeelden. In de vroege verzen had de spreekstem het graag over 'windtijd' (1986a:133), 'windhandel' (1986a:137) en 'het windloze, / het ademrood / ongesprokene / dat zich saampakt' (1986a:142). Hij sprak van de 'tijdraat' vol versteende suiker (1986a:136), van 'het tot middernachtssteen getalmde' (1986a:140), de 'hartsneeuw' (1986a:142), de 'ademkiem' en het 'taalgetal' (1986a:143), de 'tijdsteen' (1986a:145), de 'hersensteenkast' (1986a:88) en 'tijdkou'(1986a:89), van 'gevoelspuin' (1986a:90) en een 'geheugenwrak'(1986a:91). In *Zilverzonnige en onneembare maan* verkwikt een mus zich 'in de plas dorpstraatdoodsstilte' (2001:8), maar lijkt een andere vogel minder geluk te hebben: 'Tegen het beboombladerd glas van mijn daguitzicht / stiet hamerslaghard de jagende lijster zijn snavel' (2001:14). Straks belandt hij nog op het 'vogellijkhofje' (2001:15). De 'kwijlemuilende modderkoe' heeft het ook niet makkelijk (2001:15), en als een nachtvlinder pech heeft, worden zijn 'vleugelbinnenbladzijden' stukgelezen door iemand met een 'wrede natuurliefde' (2001:28). De vroege nieuwvormingen waren erg celanesk en droegen veel bij tot het hermetische karakter van de gedichten. Zoals Bloem opmerkte, bestonden ze vaak uit een abstract en een concreet gedeelte (Bloem 1975). In de latere poëzie lijken de neologismen *short cuts* te zijn voor ellenlange beschrijvingen. Ze zijn concreter dan die uit de vroege verzen, maar blijven raadselachtig.

Dan zijn er nog die andere raadsels, de verwijzingen naar cultuurelementen die ver van het bed van de doorsnee lezer zijn en die hij - in de mate van het mogelijke - moet uitpluizen. Het lezen van de late Hamelink is hard labeur: de lezer moet het werk eerst moeizaam segmenteren, later moeizaam systematiseren. Maar de lezer van het jeugdwerk heeft het waarschijnlijk toch wel het hardst te verduren. 'Uiterst geconcentreerd en zéér lezer-vriendelijk is Hamelinks nieuwe poëzie', zegt de blurb van *Liedboek der oorlogen en feesten van al-Haqq*. Wat het uiterst geconcentreerde betreft, schrijft Gerbrandy terecht: '*Liedboek* is een ambitieus project. Indrukwekkend is de manier waarop Hamelink zoveel mogelijk informatie in één volzin probeert te proppen: deze gedichten zijn een megalomane poging tot omvatting, tot synthese, tot begrip' (Gerbrandy 2000). Het tweede deel van de slotzin van de blurb moet een grap zijn. De vroegste en de recentste werken van Hamelink zijn erg moeilijk

- voor het overige zijn er weinig vergelijkingen te maken. Toch is het zo dat de oudere Hamelink lezervriendelijker is dan de jonge.

Misschien komt dat wel net door dat hele web van verwijzingen. Door de hem vreemde namen en begrippen op te zoeken vindt de lezer vaak een opening in een gedicht dat op het eerste gezicht onbegrijpelijk was. Hamelinks late poëzie is dus zeker niet toegankelijk in de betekenis van direct begrijpelijk. Dat is ze zelfs niet voor de lezer die de cultuurelementen waaraan Hamelink refereert al kent, want hij moet nog steeds de syntaxis doorwroeten. Voor wie niet vies is van enig opzoekings- en puzzelwerk, is ze echter - wat ik maar zal noemen - gemakkelijker dan de verzen uit *Eerste gedichten*, waarin de dichter een echte raadselspreker was.

Niet iedereen is het daarmee eens. In 2000 publiceerde Offermans een stuk over Hamelink, die hij naar eigen zeggen van diens debuut af had gevolgd alsof '[z]ijn leven ervan afhing', in het *Nieuw Wereldtijdschrift* (Offermans 2000:19). Het artikel, getiteld 'Een verdwijnkunstenaar', is een kritiek op de toenemende duisternis in Hamelinks werk. Volgens Offermans is de dichter, zowel in zijn (recente) verzen als daarbuiten, bijzonder lezerónvriendelijk. Hij stelt:

> Nog altijd - ook in zijn recentste poëzie, *Zeegezang* (1997), *Liedboek der oorlogen en feesten van al-Haqq* (1999) - smeulen er tussen alle onbegrijpelijke regels resten genialiteit. Maar ze ontvlammen niet meer. Het ontbreekt aan brandbaar materiaal in de omgeving. Misschien ook aan zuurstof bij de lezer (Offermans 2000:19).

Dat laatste kan niet uitgesloten worden. Offermans lijkt wel oprecht bezorgd om Hamelink en lijkt hem tegen zichzelf te willen beschermen: '[Zijn] zelfgekozen isolement heeft geleid tot iets wat zeer dicht in de buurt van de (literaire) zelfvernietiging komt' (Offermans 2000:21). Hij verklaart:

> Tot begin jaren zeventig [...] werd Hamelink op zijn zoektochten door betrekkelijk velen gevolgd. Hij werd, terecht, als belangrijk auteur beschouwd; recensies, tijdschriftartikelen en schoolboeken uit die jaren kunnen het bewijzen. Nu wordt hij nog slechts door een enkeling gevolgd, meestal door een collega-dichter die toevallig ook nog een tijdje poëziecriticus is. Buiten de kleine kring van zeer gespecialiseerde lezers weet niemand van zijn bestaan nog af. Dat geldt weliswaar voor de meeste dichters, maar die hebben in elk geval elkaar nog. Hamelink is een van de weinigen die [...] nooit optreedt, aan geen publiek debat deelneemt, zich nooit laat interviewen en zich ook anderszins hautain weigerachtig opstelt tegenover de grotendeels vercommercialiseerde en verkitschte literaire wereld. En tegenover de wereld als

> zodanig. Bijgevolg raakt ook de meest welwillende onder de zeer gespecialiseerde lezers het spoor regelmatig volkomen bijster (Offermans 2000:20-21).

Dat zelfs de meest welwillende Hamelink-lezer(es) geregeld het noorden kwijtraakt, kan ik onmogelijk tegenspreken. Maar een kunstenaar die zijn lezer op zichzelf terugwerpt en laat twijfelen - *ergo*: laat nadenken - verdient misschien meer respect dan een dichter die kunstjes doet in al dan niet literaire TV-shows en die de boer op gaat om de mensen zijn boeken te doen kopen, al was het maar omdat de schepper zo'n sympathieke lolbroek is. Het gerinkel van de belletjes aan de narrenkap lijkt sterk op het gerinkel van de kassa.

Offermans verwijt Hamelink zijn terugtrekking uit de - hij zegt het zelf - 'grotendeels vercommercialiseerde en verkitschte literaire wereld' (Offermans 2000:21). Hij stelt twee vragen: 'En [mag niet gezegd] dat dat hele idee van de dichter als buitenstaander inmiddels hopeloos verouderd is, sociaal een fictie en moreel verwerpelijk? Mag men anno 2000 van een beschaafd mens niet verwachten dat hij minimaal probeert zich verstaanbaar uit te drukken?' (Offermans 2000:21). De laatste vraag behoeft geen antwoord. Men kan alleen maar vaststellen dat niet iedereen ertoe bereid is aan zelfstudie te doen of zelfs nog maar te letten op de muzikaliteit van moeilijke verzen en dat sommigen in dat geval de dichter hun eigen gebrek aan inzet gaan verwijten. De eerste vraag verdient meer aandacht.

Misschien is Hamelink wel geëngageerder dan Offermans denkt. Hij zei in 1969 wel dat hij als dichter niets met Biafra of Vietnam kon doen en dat engagement bij veel schrijvers een kwestie van angst was, 'angst voor het avontuur van het witte papier, [...] een vlucht voor de eigenlijke arbeid van het creëren' (Hamelink in Enzinck 1969). In zijn poëzie preekt hij toch het belang van de traditie en preekt hij ook de hoop. Heel af en toe lijkt zijn werk zelfs brandend actueel. Ik citeerde reeds het einde van het eerste gedicht van de reeks 'Contra-scholarch' uit *Kinksteen van Ch'in*: 'De, op dat moment, met het meeste geld gesteunde fluim // in de Verenigde Staten van Amerika wint de verkiezingen. / De allesoverbiedende Eerste Keizer voltooide de Muur maar' (2003:70). Deze verzen kunnen beschouwd worden als een commentaar op de klucht die de strijd tussen George Bush Jr. en Al Gore was (met de eindeloze discussie over de telling van de stemmen als tragikomisch einde). Hamelink treedt echter niet in detail. Hij noemt geen namen. Hij verzet zich immers niet tegen een persoon, maar tegen de hele hedendaagse westerse wereld - en in die zin overstijgt het gedicht de lotgevallen van Bush en Gore.

Uit Hamelinks gedichten blijkt dat we leven in een onpoëtische wereld die een samenzwering lijkt tegen het wonder en dat ook de poëzie een slachtoffer dreigt te worden.

Uit die wereld valt weinig moois, weinig inspiratie te halen. Het is, om Brecht te citeren, een ‘Schlechte Zeit für Lyrik’ (Brecht 2003:94).

Brecht schreef dit metapoëtische gedicht in 1939, kort voor hij naar Zweden vluchtte uit angst voor de nazi's.

> Ich weiss doch: nur der Glückliche
> Ist beliebt. Seine Stimme
> Hört man gern. Sein Gesicht ist schön.
>
> Der verkrüppelte Baum im Hof
> Zeigt auf den schlechten Boden, aber
> Die Vorübergehenden schimpfen ihn einen Krüppel
> Doch mit Recht.
> Die grünen Boote und die lustigen Segel des Sundes
> Sehe ich nicht. Von allem
> Sehe ich nur der Fischer rissiges Garnnetz.
> Warum rede ich nur davon
> dass die vierzigjährige Häuslerin gekrümmt geht?
> Die Brüste der Mädchen
> Sind warm wie ehedem.
>
> In meinem Lied ein Reim
> Käme mir fast vor wie Übermut.
> In mir streiten sich
> Die Begeisterung über den blühenden Apfelbaum
> Und das Entsetzen über die Reden des Anstreichers.
> Aber nur das zweite
> Drängt mich zum Schreibtisch.
>
> (Brecht 2003:94)

Het lyrische ik zegt dat hij niet meer door het mooie (dat er nog wel degelijk is, bijvoorbeeld in de natuur), alleen nog door het lelijke (de ‘Anstreicher’ is Hitler) naar de schrijftafel wordt gedreven (Brecht 2003:94). Hier wordt dus een pleidooi gehouden voor engagement in de literatuur of - beter - dat engagement lijkt onvermijdelijk. De traditionele lyriek met haar (inhoudelijke en vormelijke) schoonheidsideaal heeft in deze wereld haast iets onbetamelijks. ‘In den finsteren Zeiten / Wird da auch gesungen werden? / Da wird auch gesungen werden. / Von den finsteren Zeiten’, zo luidt het motto van de tweede afdeling van Brechts *Svendborger Gedichte* (Brecht 1973:17). Dat klinkt streng programmatisch, maar is in vergelijking met de stelling van Adorno - een gedicht schrijven na Auschwitz is barbaars - nog erg mild (Adorno 1951b:342).

In Hamelinks verzen zijn er zeer weinig reacties te vinden op recente en concrete politieke, economische of sociale kwesties. In zijn werk is er ook geen protest tegen het doodknuppelen van jonge zeehondjes door stropers. Het engagement van Hamelink is onderkoeld en algemeen. Hij bevecht de degeneratie van onze cultuur in haar geheel. Dat doet hij in cultuurkritische gedichten. Dat doet hij ook in en door traditionele verzen. Terwijl het schrijven van zulke traditionele verzen in het gedicht van Brecht lijkt neer te komen op doen alsof je neus bloedt, op vluchten in schoonheid, gebruikt Hamelink die schoonheid net om ons te confronteren met de lelijkheid van onze tijd. Hij grijpt terug naar het verleden, naar oude dichters en hun oude symbolen, maar echt escapistisch is dat niet. Hamel ink is, zo schreef ik al, geen romanticus. Hij weet dat de geschiedenis een lang verhaal is van machtswellust en bloedvergieten, dat zij niet (alleen maar) glorieus is. De geschiedenis is, in feite, zwart, maar er zijn lichtpunten. Uit de immense verhalenbundel die het verleden is, selecteert Hamelink vertellingen die ons vandaag zouden kunnen inspireren in onze pogingen tot standhouden. Het zijn verhalen over grootse (maar in hun tijd niet altijd als dusdanig beschouwde) gelijkgestemde zielen die in lang vervlogen tijden ook hoop koesterden. Die hoop is essentieel bij Hamelink. De hoop die ook Luther - als de wereld morgen vergaat, plant ik vandaag nog een boom - kende.[92] Door op zoek te gaan naar het poëtische dat zich vandaag goed verstopt heeft - en door er niet voor terug te deinzen in te gaan tegen de *communis opinio* - probeert de dichter, op zijn beurt, een lichtpunt te zijn.

Een lichtpunt voor velen. Hamelink wordt, onder andere door zijn referenties aan cultuurelementen, vaak beschouwd als een dichter voor enkelingen, voor de zogenaamde elite. Ik geloof dat dat laatste woord in dit verband ontdaan moet worden van zijn pejoratieve bijklank. Als Hamelink een elitair dichter is, is hij er één die de elite niet als een monolithisch blok van *happy few* beschouwt, maar wel als een open groep waarin velen welkom zijn.[93]

Om kort te gaan, de '[s]chlechte Zeit' en de 'Lyrik' komen beide voor in Hamelinks werk en maken deel uit van zijn poëtische aanklacht (Brecht 2003:94). Offermans' stelling dat Hamelink zich bezondigt aan een moreel verwerpelijk *outsider*-schap lijkt bijgevolg misplaatst (Offermans 2000:21).

Er kan nog meer gezegd worden over moraliteit. In *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*, een boek dat straks nog uitgebreid aan bod komt, bespreken Thomas Vaessens en Jos Joosten het moralisme in de hedendaagse poëzie (Vaessens en Joosten 2003:57). Daarbij vermelden ze een artikel van Wilbert Smulders uit 1994, getiteld 'Het einde van de modernistische poëtica. Literaire pop-art in Nederland'. In dat stuk, dat gepubliceerd werd in *Maatstaf*, stelt Smulders dat een sterk anti-moralistische literatuur de meest vitale is in het

mediacircus dat de Nederlandse cultuur geworden is; hij ziet ‘een literatuur die geen zin heeft, die weigert zingeving te verschaffen, althans die haar zingeving zoekt in het amuseren en die dus slechts geconsumeerd wil worden’ (Smulders 1994:5). Smulders koppelt enkele verschijnselen uit de recente literatuur aan sociaal-maatschappelijke ontwikkelingen sinds de jaren zestig en besluit dat het voor de schrijvers buigen of barsten was: ‘[Z]e pasten zich aan (en overleefden) of ze weigerden zich aan te passen (en werden literaire fossielen)’ (Smulders 1994:13). Overleven werd een kwestie van micro-economie. De dichter werd (of is verworden tot) een zelfstandig ondernemer die in het tijdperk van de poëzie-op-de-televisie zijn *public relations* goed beheert en die weet welk medium hij moet gebruiken als hij gezien wil worden. Wat de dichter op die televisie voor het voetlicht brengt, wil geconsumeerd worden en kan de toeschouwer dus maar beter niet verontrusten. Het best bevestigt en reproduceert het de bestaande verhoudingen. Wie niet aan deze literaire demobilisatie meedoet, is een literair fossiel, stelt Smulders. De voorbeelden die hij noemt, zijn Kouwenaar, Ten Berge, Vogelaar, Michiels, Polet en Hamelink. Als we de auteurs die zichzelf uitgesloten hebben even vergeten, ziet het er volgens Smulders rooskleurig uit in de literatuur. De overgrote meerderheid van de auteurs heeft ervoor gekozen ‘een plaats te veroveren in het centrum van de cultuur’ en in dat volmaakt ontzuilde centrum heerst vrede (Smulders 1994:28).

Hamelink is een literair fossiel, meent Smulders (Smulders 1994:28). Dat wil zeggen dat de dichter de lezers verontrust, wat al een zeker engagement kan impliceren. Wellicht is de grootste fout die Hamelink maakte en maakt dat hij niet per se sympathiek gevonden wil worden. De dichter/essayist is een criticaster en een onheilsprofeet.

Interessant is het op dit punt even terug te blikken op de ‘Breakthrough’-periode. Aan de hand van Smulders' stellingen valt te bewijzen dat wat Hamelink toen beoogde geen doorbraak was in het land van de literaire sterren. Aan het begin van de jaren tachtig hield Hamelink immers niet op te verontrusten. Hij probeerde dat alleen op een andere manier te doen. In het licht van Smulders' opvattingen moest het ‘Breakthrough’-plan wel mislukken. Realistischer en toegankelijker gaan schrijven was niet voldoende. Verzen moeten immers niet alleen vrijwel meteen verstaanbaar, ze moeten ook vrolijk (of in ieder geval bevestigend) zijn, en als het even kan ook uit de pen komen van een dichter die leuk is op TV.

Offermans was niet de enige criticus die Hamelink opgaf (Offermans 2000:19). *Van* Hamelink wordt er veel vernomen, in die zin dat hij ongeveer om de twee jaar een dichtbundel aflevert. *Over* hem wordt er vandaag veel minder vernomen. In de loop van zijn carrière kreeg Hamelink de Vijverberg- en de Lucy B. en C.W. van der Hoogtprijs, de

Herman Gorterprijs, de Busken Huetprijs en de Constantijn Huygensprijs. Hij werd tweemaal genomineerd voor de VSB. Maar zoals mocht blijken uit het felle protest dat er naar aanleiding van enkele van die onderscheidingen rees, heeft Hamelink voor iedere medestander tientallen tegenstanders - de onverschilligen laat ik gemakshalve even buiten beschouwing. Het moet gezegd dat de hatelijkheid waarmee sommige critici de schrijver benaderd hebben onvoorstelbaar is.[94]

Hamelinks afkeer van de kritiek is echter even indrukwekkend:

> Het literaire wereldje, dat klupje van kritici met een horrelvoet, zogenaamde schrijvers en halfwijze journalisten dat de dienst uitmaakt, verzwijgt me niet zonder stelselmatigheid. Bladen als de Volkskrant, de Haagse Post en het Handelsblad bijvoorbeeld, daar besta ik niet voor. Aan de ene kant voel je je daardoor gevleid natuurlijk, aan de andere kant valt het slecht te verstouwen dat je het moet doen met een plekje op de achterste rij in het stikdonker terwijl vlaamse reuzen als Hugo Raes, om maar eens een naam te noemen, bedolven worden onder de belangstelling, en die man kan nou toch gewoon helemaal niks, dat is het enige wat hij met ieder boek ieder jaar opnieuw bewijst (Hamelink in Verdaasdonk 1975:2).

Volgens Hamelink wordt de situatie vervalst, worden '[d]e onwetenden [...] door slimme reklamejongens bedrogen, hun wordt wijsgemaakt dat rotboek zus en prullarium zo topliteratuur is' (Hamelink in Verdaasdonk 1975:3).

In 1975 voelt de auteur zich al onheus behandeld en verklaart hij de indruk te hebben dat de boekhandelaars hem 'na de eerste veertien dagen, ergens in 1964' vergeten zijn (Hamelink in Verdaasdonk 1975:2). Zijn wrok noemt hij echter van een productief soort. En de redenen voor zijn uitsluiting liggen volgens hem voor de hand:

> Het heeft er natuurlijk onder andere mee te maken dat ik het huiskamergenre niet beoefen. Dan ben je nergens in Nederland. En het heeft er ook mee te maken dat ik voor alles dichter ben. Dichters worden in stilte gehaat en als waardeloos beschouwd (Hamelink in Verdaasdonk 1975:3).

Wanneer de interviewer weigert te geloven dat dichters nooit krijgen wat ze verdienen en hij oppert dat de stilte ook met de kwaliteit van Hamelinks werk te maken kan hebben, antwoordt de dichter kordaat dat hij steeds zekerder van zijn zaak wordt: 'Dacht u soms dat ik me vergis? Dat ik niet in staat ben om de kwaliteit en de allure van mijn werk te beoordelen?' (Hamelink in Verdaasdonk 1975:3). En wanneer de journalist hem vraagt hoe het dan komt dat Lucebert bekend staat als een groot dichter terwijl Hamelink beweert alleen bekend te zijn door een paar prozaboeken, heeft hij het over verschillende factoren:

> Om nou alleen maar de belangrijkste te noemen: ik schijn te praten met een heel bepaald soort stem, waar maar heel weinig mensen op afkomen. De meesten horen hem niet eens temidden van het getier en het marskramersgegil van de wolkersen en hun makkers. Het is bovendien een erg onvoorwaardelijk soort stemgeluid. Dat is in Nederland helemaal schadelijk. Een lach en een traan, weet je wel, dat blijft hier nog tienduizend jaar troef (Hamelink in Verdaasdonk 1975:3).

Die stem is het vehikel, de basis van de dichter, het allerbelangrijkste volgens Hamelink:

> Het is iets inwendigs, iets dat het beste te vergelijken valt met je gewone spreekstem. Die stem komt minder vaak voor dan de heren recensenten iedere week opnieuw proberen te suggereren. Hij is zelfs nogal zeldzaam. Ik zou zo voor de vuist weg een stuk of twintig dichters en schrijvers van enige naam kunnen opnoemen die totaal niet over een stem beschikken. Akteurs. Ze akteren dat ze een stemgeluid hebben. Dat gaat sommigen niet eens onaardig af. Je kunt het, als de kritiek maar slecht genoeg is, op die manier aardig ver brengen (Hamelink in Verdaasdonk 1975:3).

De stem brengt ons terug bij Hamelinks stijl. Waarschijnlijk heb ik hierboven de indruk gewekt dat er drie mooi af te bakenen periodes in dit oeuvre zijn, en dus ook drie duidelijk van elkaar te onderscheiden stijlen. Dat is niet zo. Het gaat hier om tendenzen, en de zaken lopen in werkelijkheid door elkaar. De inderdaad heel herkenbare stem van Hamelink hangt samen met de manier waarop hij de taal hanteert. De dichter buit het woord steeds maximaal uit, op het vlak van de fonetiek en op het vlak van de betekenis. Bijgevolg houdt de lezer het woordenboek maar beter in de buurt. Net als zijn grote voorbeeld Gezelle doet Hamelink twee dingen met het woord. Ten eerste conserveert hij het, in navolging van de zanter - de verzamelaar van oude woorden - die Gezelle was. Dat verklaart het grote aantal archaïsmen in zijn poëzie. Ook de talrijke regionalismen zouden de goedkeuring wegdragen van het schrijverke, een taalparticularist *avant la lettre*. Ten tweede innoveert Hamelink. Ik schreef al dat de neologismen talrijk zijn in zijn werk, net als in dat van zijn West-Vlaamse collega die een eekhoorn wel eens een ‘steertomhoogling’ noemde (Gezelle 1999:435). Bij Hamelink is de combinatie van ‘tradition’ en ‘individual talent’, om met Eliot te spreken, dus niet alleen belangrijk op het vlak van de inhoud, het *wat* van deze poëzie (Eliot 1919:13). Ook op het vlak van het *hoe* houden conservatie en innovatie mekaar in evenwicht.

Er is in dit oeuvre veel stilistische variatie aan te wijzen. Hamelink kan zeer uiteenlopende registers, genres en zangstijlen aan, maar blijft steeds herkenbaar. Soms lijkt het voornaamste kenmerk van zijn stijl de stijlbreuk. In zijn voorwoord tot *Vijftien gedichten* schreef Zuiderent ‘dat in zijn gedichten epiek en lyriek gelijk opgaan, dat een beeldende

strofe een essayistische wending kan krijgen en dat vertrouwde, alledaagse woorden gezelschap krijgen van weinig gebruikelijke, specialistische termen' (Zuiderent 1984a:7). Uit de totaliteit komt volgens Zuiderent een dichter naar voren 'die zowel epicus als lyricus is, en bij voorkeur ook nog - een essayistische - didacticus' (Zuiderent 1984a:8). Het is zo dat in een gedicht vaak heel verschillende registers aan bod komen. Maar als er sprake is van ontwrichting, is die zelden of nooit gratuit. Meestal sluit ze aan bij de thematiek.

Ik geef een voorbeeld. De openingsverzen van de reeks 'Pyreneeën' uit *Stenen voor mijzelf* klinken erg plechtig; ze herinneren de lezer aan de klassieke aanroeping van de muzen: 'Hoogtegeesten, ik moet u aanvaarden. / Er is bagageruimte over in mijn hoofd, / een windhaf waar ik toch nooit iets mee deed. // Vestig u daar. Wijdte en verte / voorzover te overzien: wees binnenin. / U komt te pas / wanneer ik weer verdun tot vel papier / of winters kreuk tot tafellaken van damast. // Bergvader, wees in mij te gast / als ik in u, / zonder terugreis' (1993:17). Dat klinkt heel verheven. Maar daarop volgt: 'zonder terugreis. Dit zegt // uw dienaar, die niet staan kan in uw schaduw, / stripfiguur die waar gestopt wordt / steentjes van u steelt, u kiekt, / kortstondig in uw smeltwater pist, paf // van de ademlengte waarmee u dirigeert / uw rotskiezels, uw cumuli' (1993:17). De taal die Hamelink gebruikt in het tweede deel van het gedicht, verschilt behoorlijk van die uit de eerste drie strofen. Het gedicht begint als een epos, maar klinkt even later als een cartoon. '[K]iekt', 'pist', 'paf': de korte, schrille woorden waarmee de mens geassocieerd wordt, lijken onomatopeïsch (1993:17). De stijlbreuk zet het contrast tussen de grootte en de eeuwigheid van het landschap en de nietigheid van de 'stripfiguur'-sterveling in de verf (1993:17). De woordkeuze dient dus de inhoud. Vorm en inhoud moeten voor Hamelink overigens - de tuin en de asfaltweg - steeds in evenwicht zijn.

Niet onterecht heeft Vandevoorde Hamelink een 'kameleon-wonder' genoemd (Vandevoorde 1986:76). Hij heeft gewezen op de onberekenbare wendingen die Hamelinks werk steeds weer nam, maar ook op de innerlijke consequentie ervan. Ondanks alle evoluties blijft de dichter zichzelf inderdaad trouw, zelfs wanneer hij poppenkast speelt met alle stemmetjes die daarmee gepaard gaan - dat de dichter met zijn stem kan spelen, mag overigens beschouwd worden als een teken van volwassenheid *in poeticis*. Om kort te gaan, wat op de achterflap van *Zeegezang* staat, geldt voor Hamelinks gehele poëtische oeuvre: het is 'bij grote inhoudelijke afwisseling en verrassende variabiliteit van toonsoorten [...] buitengewoon monothematisch'.

Toch is er ook wat de thematiek betreft sprake van bepaalde ontwikkelingen. De angst voor de natuur uit de vroegste poëzie werd omgebogen naar verwondering om de schoonheid

van de schepping. De houding ten opzichte van de mens werd door de jaren heen eveneens positiever. Hoe nietig hij ook was en bleef, hij werd ertoe in staat bevonden aan de 'geologische tijd' (Bartosik 2006:5) - al dan niet Gods schepping - de Culturele Tijd toe te voegen door zijn eigen scheppingen. Er zijn dus evoluties, maar in wezen blijft de thematiek in het gehele oeuvre dezelfde: het belang van de geschiedenis, (de nietigheid van de mens ten opzichte van) de natuur, (zijn nietigheid ten opzichte van) de traditie, (de nietigheid ook van) onze cultuur. Een van de belangrijkste constanten is verder de hoop, die de mens tot ageren drijft. De hoop zet hem, zoals de Sisyphus-figuur uit 'De hand', aan tot een poging iets van betekenis te verwezenlijken, tot het bewaren en bewerken van de traditie, bijvoorbeeld in de poëzie (1986a:149).

Ik wil, ten slotte, inzoomen op de manier waarop Hamelink deze thema's aan de man brengt. Welke retorische trucs gebruikt hij om de lezer van zijn standpunten te overtuigen? Ook op dat vlak zijn er drie tendenzen te onderscheiden. De uitdrukking *aan de man brengen* is hier, tussen haakjes, niet misplaatst, want die drie manieren hebben voornamelijk te maken met drie soorten hoofdfiguren.

Zoals Bartosik schreef, gaat Hamelink in zijn vroegste poëzie tewerk als een silhouettist (Bartosik 1981a:1). Hij tekent er contouren en individualiseert haast nooit. In deze gedichten gaat het immers om dé mens. Als er sprake is van een ik, is het meestal een soort van Elckerlyc. Niet zelden speelt een of ander *unheimlich* personage - een tovenaar, een 'wijf met een bezemsteel' (1986a:33), een grijsaard, een dronkelap - de hoofdrol, maar een *round character* is er zelden of nooit te vinden. Wel is er vaak een wij, een groeps-, zelfs een wereldperspectief. Ik zou de *Eerste gedichten* van Hamelink dan ook onpersoonlijke poëzie willen noemen.

Onpersoonlijke poëzie is natuurlijk een ongelukkige term, zelfs een *contradictio in terminis*. Maar het valt niet te ontkennen dat de gedichten die Hamelink in de periode 1977-1987 schreef veel persoonlijker klinken dan de vroegere. In die - wat ik zal noemen - persoonlijke verzen is er een ik aan het woord dat in zijn eigen naam lijkt te spreken. De verwantschap tussen het lyrische ik en de spreekstem in Hamelinks essays is in deze periode zeer opvallend. Zoals ik al schreef, wordt het algemeengeldige in deze gedichten bereikt via de omweg van het ik en fungeert de anekdotiek er als een kapstok voor de vaste thematiek. *Tweede gedichten* en *Herinnering aan het verdwenen licht* zijn Hamelinks meest persoonlijk klinkende werken. Maar ook *Sacrale komedie* zou ik onderbrengen in deze categorie. Die bundel wordt immers niet alleen erg persoonlijk op het einde, ook in de herverwoordingen

van Bijbelpassages treedt geregeld een ik naar voren, een ik dat het Heilige Boek becommentarieert en niet zelden Bijbelpersonages aanspreekt. Dat vele van Hamelinks verzen vanaf *Sacrale komedie* herverwoordingen van elementen uit de traditie inhouden, betekent dus niet dat het persoonlijke zich helemaal laat wegbranden uit zijn werk. Integendeel.

In de eerste fase was er de onpersoonlijke poëzie, in de tweede de persoonlijke. Het is belangrijk te signaleren dat Vandevoorde de termen onpersoonlijk en persoonlijk al gebruikt heeft in zijn bespreking van *Tweede gedichten* (Vandevoorde 1994). Vandevoorde stelt daar dat Hamelink na *Herinnering aan het verdwenen licht* terugkeert tot het onpersoonlijke van de vroegste gedichten. In dat verband vermeldt hij de verzen waarin het Bijbelse en het particuliere gemengd worden en het werk van A.D. Ik ben het niet helemaal met hem eens. Zoals ik al schreef, reken ik *Sacrale komedie* tot de tweede fase, al weet ik dat hij als een grensgeval kan worden beschouwd. Verder zie ik Hamelink in *Folklore* en de latere bundels niet terugkeren naar het onpersoonlijke van zijn vroegste verzen. Ik zou eerder zeggen dat Hamelink de these en de antithese die het onpersoonlijke en het persoonlijke zijn - geest van spraak en tegenspraak - heeft laten samenkomen in een synthese, die ik zou willen aanduiden met de term ontindividualisering.

De drie verschijnselen die hier omwille van de duidelijkheid als stadia werden voorgesteld, lopen in werkelijkheid door elkaar. Bekijken we de dingen temporeel, dan komen we vooral in de problemen met *Boheems glas* en *Liedboek der oorlogen en feesten van al-Haqq*. De eerste bundel verscheen na *Folklore Imaginaire de Flandre*, het boek dat de derde fase zou inluiden, maar *Boheems glas* bevat veel gedichten die niet zouden misstaan in *Tweede gedichten*. In *Liedboek der oorlogen en feesten van al-Haqq* bestaan sommige reeksen dan wel uit herverwoordingen, andere cycli liggen in het verlengde van de persoonlijke bundels. Het is dus ongetwijfeld beter te spreken van neigingen, of van tendenzen. In de recentere poëzie van Hamelink leeft een sterke tendens tot ontindividualisering.

Ik vermeldde al dat de ontindividualisering een van de pijlers is van het organisch expressionisme van Van Ostaijen, en dat Hamelink stappen heeft gezet in de richting van de *poésie pure*. Dat is een aspect van de zaak. Ik zou het begrip ontindividualisering hier willen uitbreiden, en misschien is de tweede betekenis wel de belangrijkste wanneer het over Hamelinks werk gaat. Met de term ontindividualisering zou ik ook het afsplitsingenspel dat de dichter zo vaak speelt in zijn latere werk willen aanduiden. In zijn recentere poëzie doet hij vaak alsof hij anderen aan het woord laat. Daar wendt hij voor dat hij zichzelf wegcijfert ten voordele van wie/wat hij waardevol vindt.

In het woord ontindividualisering zoals het in dit proefschrift gebruikt wordt, heeft het prefix, kortom, twee betekenissen. Ten eerste biedt het een negatie, zoals in het werkwoord ontkennen. Hamelink wil het gedicht niet gebukt laten gaan onder zijn eigen persoonlijkheid, of onder drammerige opinies, dit in navolging van Van Ostaijen. In korte gedichten zoomt hij in op kleine, vaak wat banale taferelen; de muzikaliteit is essentieel. Ten tweede is het werkwoord ontindividualiseren familie van verba als ontstaan en ontbranden: het prefix ont- duidt aan dat er iets in gang wordt gezet, in dit geval een nieuw individu, een personage.

Binnen het raam van het afsplitsingenspel is er bij Hamelink veel *poésie pure* te ontdekken. Dat wil niet zeggen dat de eerste en de tweede betekenis van het begrip ontindividualisering door een onverbrekelijke band verbonden zijn. Het afsplitsingenspel is niet typisch voor de *poésie pure* - wel voor het modernisme, met bijvoorbeeld Pessoa en Claus. Voor zover ik weet, hebben de belangrijkste beoefenaars van de zuivere lyriek zich niet onledig gehouden met zogenaamd gevonden manuscripten. Toch kan men de twee vormen van ontindividualisering aan elkaar koppelen. Bij het afsplitsingenspel zou men, naar analogie van *être la matière*, kunnen spreken van *être l'autre*. Daarbij doet de dichter zijn uiterste best om buiten beeld te blijven en zich in te leven in een ander.

Moet Hamelink zich in zijn latere werk werkelijk verplaatsen in die anderen? Cijfert hij zichzelf echt weg? Ik denk het niet. Die anderen zijn immers alter ego's. Zij verschillen alleen van Hamelink en van elkaar wat de levensomstandigheden, wat tijd en plaats betreft. Voor het overige zijn zij allen *soulmates*. Of, om het anders te zeggen, de ik-figuur uit de persoonlijke poëzie lijkt hier te spreken door een andere mond. Er wordt poppenkast gespeeld.

Dit alles noopt mij tot de conclusie dat beide vormen van ontindividualisering zeer relatief zijn bij Hamelink. In zijn *poésie pure* is het lyrische ik of de zo herkenbare spreekstem zelden afwezig - bij Van Ostaijen dook het ik trouwens ook nog af en toe op. In het afsplitsingenspel is de ontindividualisering evenmin volmaakt. In zijn bespreking van *Groot eiland* (*Folklore Imaginaire de Flandre* was, toen deze recensie verscheen, nog niet als geheel verschenen) noemde Vandevoorde Hamelink een telg van het modernisme waarin men het ik liever kwijt is, waarin onpersoonlijkheid als het hoogste goed wordt beschouwd (Vandevoorde 1992). Is het ik in de *Folklore* echt helemaal verloren? Ik geloof van niet. Belangrijk is in dat verband het motto dat de dichter aan zijn *Folklore* heeft meegegeven. Het komt uit *Discours politiques et militaires* van François de La Noue uit 1587: '*A qui profitera donc ce precepte, Cache ta vie? sera-ce aux ignorans? aux meschans? ou aux fols? nullement*' (De la Noue 1967:572 en 1994:8). Hamelink lijkt zich hier te verstoppen achter een paar personages - een goede manier om zich in te dekken tegen kritiek. Maar hij is er dus

nog wel. In alle bundels waarin het spel gespeeld wordt, treedt het persoonlijke ik (even) voor het voetlicht, al wil het zich in sommige gevallen nog zo discreet opstellen in de coulissen. Zo heeft Hamelink om in een leemte te voorzien misschien wel zijn intiemste poëzie in het hart van *Folklore Imaginaire de Flandre* geplaatst. In *Zeegezang* lijkt de dichter ook in de gedichten die niet van Frederik zouden zijn vaak in de huid van anderen te kruipen, voornamelijk in die van mythologische personages en schippers. Ondanks deze hoge graad van ontindividualisering is het persoonlijke ik ook in die bundel belangrijk; het duidelijkst is het aanwezig in de opdrachten. Zelfs wanneer de dichter in *Kinksteen van Ch'in* de historische figuur Ssu-ma Ch'ien aan het woord laat, dringt de gedachte aan zijn persoonlijke stem zich op. Immers, de gelijkenis tussen de vader van de Chinese geschiedschrijving die, letterlijk, voor zijn boek leefde en Hamelink is, zoals we later nog in detail zullen zien, treffend genoeg.

Het gaat om gelijkenissen. De familietrekken zijn belangrijk. In *Herinnering aan het verdwenen licht* en *Sacrale komedie* tekende Hamelink zijn stamboom. In zijn recentere werk doet hij dat ook, maar daar is het - om Cartens nogmaals te citeren - een 'authentieke, fictieve' (Cartens 1994:29). Een stamboom is een oude truc. Door een geslachtsregister bezorgt men zichzelf en zijn standpunten meer autoriteit, zoals kennelijk de Bijbelschrijvers al wisten, die zich uitputten in genealogie. Dees, Rooze, Dieleman, Frederik en co bezorgen de overtuigingen van de hoofdfiguur het zegel van de geschiedenis, de kwaliteitsgarantie van de traditie. De verschillende stemmen verkondigen immers dezelfde boodschap en daardoor krijgt die boodschap meer gewicht. De poppenkast draait uit op een bevestiging van het eigen ik.

Eindnoten:

77 Nuis, bijvoorbeeld, verklaarde zich akkoord met Verheul: 'Bewust plagiaat is het vast niet, ik ben het met Verheul eens dat dit soort dingen het gevolg moet zijn van Hamelinks wijze van werken: als medium kun je moeilijk uitmaken of een stem echt van de overzijde komt of gewoon uit de boekenkast' (Nuis 1976a:123).

78 Hans Andreus noemde deze poëzie in 1965 'al te poëtisch'; hij zag 'omslachtigheid, een lyrische omhaal van woorden, van woordkunst en taaldemagogie' (Andreus 1990:830). Verder had hij het over 'een symbolisch en weelderig taalgebruik dat de vervelende erfenis [wa]s van de Vijftigers' (Andreus 1990:831). Ook later werk van Hamelink kreeg dit verwijt. In zijn artikel getiteld 'Waar moet het heen met de dichtkunst? (2), of Tussen prietpraat en bombarie' noemt Igor Streepjes Hamelink een 'woordkakker' en *Geest van spraak en tegenspraak* 'nogal brallerig' (Streepjes 1978:12).

79 In *Prisma Voornamen* verwijzen J. van der Schaar en Doreen Gerritzen wie Aarnout opzoekt door naar Arnout, waarbij vermeld staat: 'Germ. naam met ongeveer de betekenis "als een adelaar heersend". Uit aran- "arend, adelaar" [...] en -wald "heersen". [...] De heilige Arnold kwam volgens de legende als citerspeler uit Griekenland aan het hof van Karel de Grote. [...] Hij is partoon van de citermakers' (Van der Schaar & Gerritzen 1964:59). De adelaar en de citer worden bij Hamelink verbonden met het schrijven, maar deze elementen lijken in wezen niet zo belangrijk als het om Aarnout Dees gaat. Zijn naam is onthullend op een andere manier, door wat erin verborgen zit. Hetzelfde geldt voor de naam Antoon Rooze. Volgens Van der Schaar en Gerritzen is de oorspronkelijke betekenis van Antonius overigens niet bekend (Van der Schaar & Gerritzen 1964:55).

80 www.radio.cz/history/zizka.html
myweb.tiscali.co.uk/matthaywood/main/hussites.htm
myweb.tiscali.co.uk/matthaywood/main/Jan_Zizka.htm
www.radio.cz/fr/article/12457

81 Voor de informatie over de zeelieden: Prud'homme van Reine, Ronald - (2005) *Zeehelden*. Amsterdam/Antwerpen, De Arbeiderspers.

82 www.ancientcoasts.com/library/tim-severin-and-his-amazing-journeys

83 www.sonnysinc.nl/bandleden/huig.htm

84 De keuze van die figuren en facetten zou men ter discussie kunnen stellen. Hier wordt bijvoorbeeld bijzonder veel aandacht besteed aan Bremond en zijn religieuze opvatting van de *poésie pure,* en veel minder aan de talige, muzikale, meer verspreide invulling van Valéry. Bremond is zo belangrijk in deze studie, omdat hij door de link met de mystiek een voorloper is van Paul van Ostaijen, die Hamelink als een van zijn voorvaders beschouwt - het is de bedoeling een kleine stamboom te tekenen van Hamelinks eigen vorm van zuivere lyriek. Het subject blijft daarin te allen tijde erg belangrijk, al wordt nog zo geprobeerd het weg te moffelen.

85 Het gaat waarschijnlijk over de ode van Poe aan het 'poem *per se*', het gedicht dat niet geschreven is om de lezer een lesje te leren (Poe 1850:167).

86 Bremond komt hier, zoals wel vaker, in de buurt van de hermeneutiek en fenomenologie.

87 Dat Van Ostaijen als dichter in zijn opzet slaagde, blijkt uit de bewondering die Karel van de Woestijne voor hem had. Zoals Musschoot opmerkt, noemde Van de Woestijne zijn jongere collega in 'Paul van Ostayen en Willem Kloos', een stuk dat in *Vandaag* van 15 april 1929 verscheen en dat een terugblik bood op vijfendertig jaar eigen werkzaamheid, de laatste grote vreugde in zijn jongste literaire leven (Musschoot 1976:196). Volgens Van de Woestijne vermocht Van Ostaijen het op hem als lezer over te brengen wat hijzelf als diepere, zij het uiterst troebele ontroering had ondergaan bij het samenstellen van zijn gedicht. Van Ostaijen was voor Van de Woestijne een late ontdekking, stelt Musschoot (Musschoot 1976:198). De dichters hebben zich tegen elkaar verzet, maar zij ontmoetten elkaar op het einde van hun leven als dichters en theoretici in hun respectievelijke conceptie van zuivere lyriek. Van de Woestijne, die uitging van het vers als eenheid van ritme, sprak van *le vers pur*, aangezien er zonder dat vers geen *poésie pure* zou zijn, en dat correctief op Bremond deed hem volgens Musschoot aansluiten bij Valéry, die meende dat een gedicht bestond uit fragmenten van *poésie pure* ingelast in de woordenstroom; een gedicht dat geheel uit *poésie pure* zou bestaan, achtte hij onmogelijk (Musschoot 1976:202). Wat bij Valéry de gratuit geschonken eerste regel heet en wat Van de Woestijne het zuivere vers noemt dat meestal onbewust, onmiddellijk en momentaan uit het onderbewustzijn losgekomen is, komt overeen met de premisse-zin waaruit Van Ostaijen het gedicht zich formeel-thematisch laat ontwikkelen, besluit Musschoot (Musschoot 1976:203).

88 Musschoot schrijft: '[Van Ostaijen] richtte zich in 1925 [...] openlijk naar het grote voorbeeld van Gezelle, waar hij zegt "Onze traditie zal zijn de Gezelliaanse, [...] de enig ware", en [ook] haalde hij in gelijkaardige zin als voorbeeld het kleengedichtje "Timpe, tompe, terelink" aan' (Musschoot 1976:200-201).

89 http://theosophy.org/tlodocs/teachers/'Iraqi.htm

90 De polemiek tussen Gerbrandy en Ilja Leonard Pfeijffer komt in het derde deel aan bod.

91 http://www.wsu.edu/~dee/chempire/chin.htm.

92 De beroemde uitspraak 'Als ik wist dat morgen de wereld tenonderging, zou ik vandaag een appelboompje planten' wordt aan Luther toegeschreven. Het mag volgens www.luther.de/nl/baeume.html echter te denken geven dat de eerste schriftelijke vermelding van die uitspraak er in 1944 kwam.

93 In een interview dat afgenomen werd door Angela van der Elst staat: 'Elk leven is een individuele, particuliere zaak, meent Hamelink. "En de dichter moet dat strikt particuliere onder woorden zien te brengen, zodanig dat een ander individu zegt: zó, zo is het voor mij precies. Van de ene eenzame naar de andere eenzame. Het klinkt misschien wat pathetisch, maar iets anders is het niet. Ik vergelijk mijn werk graag met het oplaten van een sterretje. Je stuurt het 's nachts de lucht in en ergens is iemand die het ziet, in wiens schoot dat sterretje valt. Zonder dat je dat ooit zult weten. Men moet ook niet zo voortdurend contact met elkaar zoeken"' (Hamelink in Van der Elst 2008). Iedere *soulmate* lijkt welkom in de anonieme lezersgemeenschap van enkelingen.

94 Naar aanleiding van de Constantijn H uygensprijs schreef Karel Ostyn een stuk voor *De Standaard* over Hamelinks werk, dat hij de titel 'Bekroning van Hamelink een misverstand?' gaf (Ostyn 1988). Hij sloot het af met: 'Dat oeuvre is nu bekroond, maar het gevoel blijft bij

mij, dat die prijs een misverstand is - toegekend uit onbegrip en ontzag veeleer dan uit goedkeuring of bewondering' (Ostyn 1988).
Nog ter illustratie van de hatelijkheid: het artikel van Erik Kok over *Zilverzonnige en onneembare maan* van 'de oude Hamelink' (Kok 2001), Athur Lava's bespreking van *Herinnering aan het verdwenen licht* ('Een zware nevel verspreidde zich door mijn hersenkwabben bij lezing van [deze bundel]. [...] Je reinste apekool' (Lava 1987:34)) en alles wat Komrij over Hamelink heeft geschreven (Komrij 1976 en Komrij 1978).

Hoofdstuk 10: Poststructuralism, I presume?

De metapoëzie is zo oud als de literatuur zelf, maar zoals Hutcheon al duidelijk maakte, wordt het verschijnsel vaak verbonden met het postmodernisme (Hutcheon 1984:xii). Door de aandacht op het meta-aspect van zijn poëzie te vestigen wek ik bij sommigen de indruk dat Hamelink een postmodernist is. Ik zal echter aantonen dat hij niet als dusdanig gelabeld mag worden.

10.1. Het (post)modernisme volgens Hamelink

Hamelink heeft zichzelf nooit een postmodernist genoemd. Wel een modernist, wat niemand zal verbazen die het lijstje van zijn lievelingsschrijvers in 'het wandelende woord' heeft gezien (1972:8). Ik vermeldde al dat Hamelink zich in *Vuurproeven* als de 'frère Jacques' van Van Ostaijen profileerde en schreef: 'Het modernisme, wat ervan voor voortbestaan vatbaar bleek, vertegenwoordig ik, naast nog een paar artikelen, zelf' (1985a:10). De schrijver deed zich dus niet voor als een *hard-core* aanhanger: hij beloofde geen exclusiviteit en verklaarde alleen interesse te hebben voor de duurzame aspecten van het modernisme.

Vele facetten ervan heeft hij verworpen. In de 'Register'-reeks, bijvoorbeeld, was Hamelink niet mild en veroordeelde hij zelfs wat hij beschouwde als de essentie: 'Het wezen van het modernisme in de kunsten: het materialisme. Waar dat overwonnen wordt is het de kunst - en het leven - ondanks alles weer mogelijk enigermate ongedwongen te zijn. Ik zie het eind van de tunnel, maar misschien alleen omdat ik naar het licht verlang' (1980a:92). Soms klonk de auteur van de 'Register'-reeks nog fanatieker: 'Als ik iets ging verkondigen vanaf een zeepkistje zou het het eind van het modernisme zijn. "Mensen, ga naar huis. Het is mooi geweest. Het werk kan weer gaan beginnen"' (1980a:91).

Wat Hamelink aan het begin van de jaren tachtig vooral leek te storen, was de houding die de modernisten aannamen ten opzichte van de traditie: 'Het calvinisme is altijd totaal gefrustreerd geweest ten opzichte van zijn onmiddellijke herkomst, de kerk van Rome. Verdringingen, verdraaiingen, willekeur. [...] Het modernisme, broddellappen bordurend met teksten als "andere traditie" erop, vergaat het tot op de dag van vandaag niet anders' (1980a:113). In 'Niet door de tuin en niet over de asfaltweg' borduurde Hamelink hierop voort:

> We hebben weinig traditie over. We bewaren er voornamelijk nog de voor ons meestal onbegrijpelijke en onhanteerbare resten van. Dat wordt, zij het onbedoeld, ook aangetoond door het literaire eclecticisme, dat het verleden gebruikt als grabbelton en kiest en negeert naar believen, in de vergeefse hoop zo een 'nieuwe traditie' te kunnen stichten. Wanneer we ooit weer met recht over traditie willen praten, zullen we ons die eerst moeten terugverwerven. De kans dat dat gebeurt is gelijk aan nul. Ik kan daar alleen aan toevoegen dat ik van de auteurs die we tot de traditie rekenen, antieke en christelijke, ongeveer alles geleerd heb wat ik elders amper of niet te horen kreeg. Vooral hun lessen in realiteitszin en onzelfzuchtigheid lijken me niets aan waarde te hebben ingeboet (1982b:382).

De dichter lijkt te twijfelen tussen traditionalisme en modernisme. Hij heeft het modernisme aangevallen en hij heeft beweerd het te vertegenwoordigen - dat laatste in een essay dat volgens Buelens door de vele paradoxen een uitgesproken postmodern accent heeft (Buelens 2001:1015). Ik wil het (post)modernistische gehalte van Hamelinks werk onderzoeken aan de hand van enkele theorieën.

10.2. Het (post)modernisme volgens Vervaeck, en Hamelink

In 1999 publiceerde Bart Vervaeck *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Aan de hand daarvan wil ik een aantal algemene kenmerken van het (post)modernisme toetsen aan het werk van Hamelink.

Belangrijk aan het begin van dit hoofdstukje over (de verschillen tussen) modernisme en postmodernisme is de overtuiging van Vervaeck dat deze twee -ismen niet gezien mogen worden als twee opeenvolgende periodes (Vervaeck 1999:7). Het postmodernisme is volgens hem een verzamelnaam voor een aantal kenmerken dat door de literatuurkritiek aan bepaalde teksten toegeschreven wordt - kenmerken die zowel in hedendaagse als in oude teksten terug te vinden zijn. Het voorvoegsel ‘post’ duidt dus niet op een temporele situatie en het postmodernisme beschouwt hij niet als ‘de opvolger, de uitdager of de doodgraver van het modernisme (ook al zo'n heuristische term)’ (Vervaeck 1999a:8). Dat zou volgens Vervaeck - die de verschillen die hij aangeeft, voorstelt als vereenvoudigingen en stereotyperingen die wel toegestaan zijn als heuristische middelen, maar die niet pretenderen te verwijzen naar concrete historische werkelijkheden - geen recht doen aan de verwevenheid van modernisme en postmodernisme.

Volgens Vervaeck zien Ibsch en Fokkema het modernisme ten onrechte als een vorm van intellectualisme (Vervaeck 1999:77). Hij wil ook niet de indruk wekken dat het postmodernisme het intellectuele schuwt. Toch stelt hij globaliserend dat het postmodernisme, meer dan het modernisme, de intellectuele taal van de logica ondermijnt.

In het postmodernisme is zelfs de werkelijkheid er alleen maar als afwezigheid. Wij hebben er wel de woorden voor, maar daarachter schuilt niets. Wat die woorden betreft, wijst Vervaeck op de invloed van Heidegger:

> De postmoderne taalopvatting is ongetwijfeld schatplichtig aan Heideggers visie over de taal die zogenaamd vanzelf spreekt. ‘Die Sprache ist in ihrem Wesen weder Ausdruck, noch eine Betätigung des Menschen. Die Sprache spricht,’ beweert

> Heidegger (1959:19). Met die laatste zin geeft hij onder meer aan dat het onderwerp van het spreken niet de mens is maar de taal. De taal gebruikt de mens, die evenwel meent dat hij de taal gebruikt. Alleen als de mens de taal zo laat spreken, kan het Zijn zichzelf in de taal tonen (1954:63-64). Dat is nooit volledig, we benaderen het Zijn zonder het ooit te bereiken. Dit 'Nahegehen' en 'In-die-Nähe-gehen' (1983:73) noem ik [...] de heideggeriaanse benadering. De zin is dat deel van het Zijn dat we kunnen begrijpen (1927:151) (Vervaeck 1999:98-99).

Hamelink vertrekt ook vanuit Heideggers filosofie, maar die verwantschap maakt hem uiteraard niet meteen tot een postmodernist. De auteur heeft zich, vooral in *In een lege kamer een garendraadje*, erg bescheiden opgesteld ten opzichte van de taal. Toch lijkt er bij hem een grotere rol weggelegd voor het individu dan in het postmodernisme. Immers, volgens Hamelink moet de mens naar de taal luisteren die tot ons spreekt, en ant-woord-en.

Voor de postmodernisten is taal gebruiken afwezig stellen. Bij Hamelink, daarentegen, is de taal een middel om het afwezige aanwezig te stellen. Zoals ik reeds schreef, durft hij nog te geloven in kernen en wil hij lege kernen opvullen. Zo brengt hij talloze grootse figuren die uit het collectieve geheugen verdwenen zijn weer tot leven in zijn poëzie en moet zijn verloren zoontje door de aanwezigheid in zijn verzen aanwezig worden in de wereld.

Vervaeck wijst verder op het bestaan van hiërarchische niveaus in het modernisme en op de afwezigheid daarvan in het postmodernisme (Vervaeck 1999:201). In het modernisme wordt er geappelleerd aan de canon, aan heilige teksten; in het postmodernisme, daarentegen, worden allerhande elementen uit de zogeheten *high* en *low culture* met elkaar vermengd. Vervaeck ziet met andere woorden een andere houding ten opzichte van de traditie:

> De postmoderne roman beroept zich voortdurend op de traditie van literaire teksten, maar ze interpreteert de tekst en de literatuur daarbij zo ruim dat ze die traditie tegelijkertijd oproept én ondermijnt. Marginale tekstsoorten en stijlen worden gecombineerd met gecanoniseerde. Het verschil tussen canon en periferie wordt erg vaag, waardoor de traditie uitgebreid en gerelativeerd wordt. [...] De postmoderne intertekstualiteit ondergraaft niet alleen de traditionele hiërarchie, maar ook het geloof in een beginpunt waaraan de traditie opgehangen zou worden. In tegenstelling tot de traditionele verwijzingen leiden de postmoderne referenties niet naar een uiteindelijke bron. Er is geen objectieve bron in de vorm van een oorspronkelijke tekst en geen subjectief beginpunt in de vorm van een bewust manipulerende schrijver. Teksten brengen teksten voort in een eindeloos proces dat het subject niet volledig in de hand heeft. Dat ondermijnt niet alleen de idee van de soevereine schrijver en lezer die hun intellectuele bagage etaleren in het refereren, maar tevens de opvatting van de tekst als een zelfstandige entiteit en een product van een individu. Postmoderne teksten zijn grenzeloze doorverwijzingen, die het verschil tussen allerhande soorten teksten niet erkennen (Vervaeck 1999:201-202).

Het feit dat intertekstualiteit een tekst autoriteit verleent, wordt in het postmodernisme ondermijnd door de expliciete toepassing ervan. Een andere eigenaardigheid van het postmodernisme is dat kennis van de bronteksten 's lezers begrip van de nieuwe tekst niet vergroot. De logica van de postmoderne intertekstualiteit lijkt: zoveel teksten combineren dat niemand die teksten wil opzoeken. Vervaeck vergelijkt de postmoderne roman overigens met een encyclopedie: het is een bundeling van teksten en het eigene ligt eerder in de verzameling en de samenhang dan in het afzonderlijke. Wie toch zaken opzoekt, wordt er waarschijnlijk niet wijzer van. Door de meta-aanwijzingen wordt de lezer van de postmoderne roman evenmin geholpen, want die zijn vaak misleidend.

De traditie ondermijnen, ze relativeren: dat kan Hamelinks bedoeling niet zijn. Hij probeert net tegen de in onze maatschappij zo wijdverbreide teloorgang van de traditie op te boksen. Eigenlijk lijkt zijn oeuvre een uitnodiging te willen zijn, een pijl naar de Grote Literatuur: Leer uw klassiekers kennen, het is er de hoogste tijd voor. De negatieve houding die Hamelink in ‘Niet door de tuin en niet over de asfaltweg’ aannam ten opzichte van het eclecticisme laat al vermoeden dat hij geen voorstander kan zijn van het postmoderne eclectisme. Deze dichter kan de vermenging van *high* en *low* culture - dat onderscheid is voor hem zeer reëel - onmogelijk toejuichen. Hij wil immers geen willekeur in de intertekstualiteit. Hem wordt die intertekstualiteit gedicteerd door de Culturele Tijd, door het feit dat alleen de sterkste elementen uit de cultuur bewaard (zouden moeten) worden. Wat, zoals reeds vermeld, aansluit bij de ‘geologische tijd’ (Bartosik 2006:5), bij de natuurwet dat alleen de sterkste afzettingen blijven en de andere in het Niets van een hiaat verdwijnen. Dit verklaart waarom Chinezen die in totaal verschillende eeuwen leefden in *Kinksteen van Ch'in* broederlijk naast elkaar staan. Het feit dat zij in zo verschillende tijdperken leefden, doet overigens niets af aan de coherentie van de bundel.

Hoewel Hamelink zich in ‘Niet door de tuin en niet over de asfaltweg’ tegen het eclecticisme verzet, valt het niet te ontkennen dat ook hij in zekere zin een eclecticus is. Ook hij sprokkelt het beste - of wat volgens hem het beste is - uit verschillende stelsels bij elkaar. Belangrijker dan zijn verwerping van het literaire eclecticisme is in het citaat dan ook de aanklacht dat de traditie niet gekend is.

In de postmoderne intertekstualiteit is er een objectieve bron noch een bewust manipulerende schrijver, en ook dat staat haaks op Hamelinks werk. Sommige aspecten van de intertekstualiteit in zijn oeuvre zouden wel postmodern kunnen lijken. In Hamelinks gedichten weerklinken zoveel echo's dat het vermoeden zou kunnen ontstaan dat de schrijver zo gevormd is door zijn eruditie dat die eruditie als een zelfstandige instantie begint mee te

spreken. Het lijkt alsof teksten hier teksten voortbrengen. In het postmodernisme is er volgens Vervaeck echter geen sprake van een individu dat zijn eruditie etaleert (Vervaeck 1999a:202); bij Hamelink wel. Zoals Zuiderent stelt, verbergt hij vaak heel opvallend woorden van andere dichters in zijn gedichten (Zuiderent 1984b). Die impliciete verwijzingen kunnen beschouwd worden als knipoogjes van de meester naar de goede leerlingen van de klas. De minder goede leerlingen, die beseffen dat heel wat hen ontgaat, hoeven niet te wanhopen: het is niet noodzakelijk alle referenties thuis te kunnen brengen om tot een interpretatie te kunnen komen. Maar aan hen die er wel in slagen (het grootste gedeelte van) de verwijzingen te identificeren verschaffen de knipoogjes ongetwijfeld extra leesplezier, onder andere omdat de herkenning de indruk van erkenning door de dichter wekt. Het is - terzijde - ook mogelijk dat een goed leerling de kluts kwijt raakt door de hoge frequentie waarmee de meester naar hem knipoogt en hij de brave man gaat verdenken van zoiets oneerbaars als plagiaat. Zuiderent vroeg zich af hoeveel woorden van een ander een dichter mag gebruiken voor hij beschuldigd moet worden van plagiaat (Zuiderent 1984b). Een vraag die begrijpelijk is, omdat de dichter inderdaad heel vrij omspringt met andermans teksten, omdat Hamelink zelfs lijkt te geloven dat eigendom *in poeticis* diefstal is. Maar aangezien de dichter, om de woorden van Verheul te gebruiken, zoveel doet met het ontleende, zoveel eigens ook, blijft een gedicht van Hamelink toch altijd een echte Hamelink (Verheul 1974:94).

Laten de talrijke echo's van dichters uit de hele wereld nog wat ruimte voor twijfel over het mogelijk postmoderne karakter van deze poëzie, een bundel als *Sacrale komedie* doet dat niet. In die verzen is de objectieve bron zeer duidelijk van de manipulatie van de schrijver te onderscheiden. De verschillen tussen de gedichten en de Bijbelpassages waarop ze gebaseerd zijn, zijn duidelijk aan te wijzen.

Ik meen dat er in Hamelinks werk geen echt misleidende meta-aanwijzingen, die zo typisch zijn voor het postmodernisme, voorkomen. Wel is het zo dat hij zijn brontekst - als hij hem kenbaar maakt - soms via een omweg prijsgeeft. Zo is de reeks ‘De ornamentenversierde cither heraangeraakt’ uit *Kinksteen van Ch'in* doorspekt met verwijzingen naar de poëzie van Li Shang-yin. Die naam valt niet in de bewuste reeks, maar wel (en alleen daar) in de titel van een gedicht uit de reeks ‘Offerteksten’, ‘Paardebloemen van Li Shang-yin’ (2003:8). Alleen de ijverige student, die bij het zien van de naam Li Shang-yin wat in diens oeuvre gaat bladeren, zal de echo's in de cither-cyclus herkennen.[95]

Dat de meta-aanduidingen in het postmodernisme vaak misleidend zijn, geeft al aan dat de lectuur in dat systeem gezien moet worden als een dwaaltocht en dat er niet gehoopt moet worden op zoiets als aankomen bij een Betekenis (Vervaeck 1999:150). Bij Hamelink

lijkt dat, in een groot deel van zijn werk tenminste, wel mogelijk te zijn. In de persoonlijke gedichten is aankomen het hoogste doel: op het literaire vlak, bij het begrip, maar ook op het maatschappelijke vlak, in een betere wereld. Hamelinks doelstellingen blijven dan misschien nogal vaag en utopisch, in het postmodernisme valt er bij voorbaat niets te bereiken.

10.3. De postmoderne poëzie volgens Brems en De Geest, en Hamelink

Na het schetsen van het modernisme en postmodernisme in het algemeen en van Hamelinks verwantschap ermee wil ik inzoomen op enkele bronnen over postmoderne poëzie. In *Opener dan dicht is toe* uit 1991 hebben Hugo Brems en Dirk de Geest enkele kenmerken daarvan op een rijtje gezet.

Als eerste kenmerk vernoemen Brems en De Geest een houding van scepticisme en afstandelijkheid (Brems en De Geest 1991:89). Die is er zeker in Hamelinks cultuurkritische gedichten. Daar moet echter meteen tegenover geplaatst worden dat dit poëtische oeuvre doordrenkt is van hoop, wat die afstandelijkheid relativeert. Het wantrouwen ten opzichte van de moderne mens en tijd neemt ook niet weg dat hier, zoals gezegd, nog rotsvast in iets geloofd kan worden, dat hier nog zoiets als een kern, een fundament, een waarheid bestaat.

De tweede eigenschap van de postmoderne poëzie die Brems en De Geest vermelden, is een overheersend gevoel van chaos en nihilisme (Brems en De Geest 1991:89). De chaos van onze zogenaamde beschaving wordt in Hamelinks maatschappijkritische verzen dik in de verf gezet. Maar hoe pessimistisch de auteur soms ook klinkt, hij blijft in wezen een idealist of in ieder geval een doorzetter. Op geen enkel moment leiden de doembeelden die hij schetst tot nihilisme, zelfs niet in *Vuurproeven*, waarin een geloofsbelijdenis in het Niets is opgenomen, een credo dat te maken heeft met onze sterfelijkheid en met de afwezigheid van de Grote-Goede-Man-Met-De-Witte-Baard. Dit geloof in het Niets is niet gelijk aan nihilisme. Uit het voorwoord van *De droom van de poëzie* blijkt immers dat Hamelink de wedergeboorte van onze sterfelijkheid erkent. Dat heeft niets te maken met reïncarnatie, maar wel met de cultuur, de traditie, de geschiedenis, die bestaat uit het menselijke komen en gaan. Hamelink gelooft dat wij mensen, hoe nietig we ook zijn, door dit *va-et-vient* bestendigd worden en dat we tot grote zaken in staat zijn.

Ten derde bespeuren Brems en De Geest in veel postmoderne gedichten een versplinterd ik (Brems en De Geest 1991:89). Ook Vervaeck merkt op dat de personages in het postmodernisme geen stabiele identiteit of persoonlijkheid hebben (Vervaeck 1999:63).

Bij Hamelink hebben ze die wel. In zijn gedichten is steeds de stem van een individu hoorbaar dat in alle opzichten *together* is. Er is een man, een mening. Hoewel, het is correcter te zeggen: verschillende mannen, een mening. Ik schreef al dat Hamelink in zijn latere werk graag poppenkast speelt, dat de Stem daar verschillende stemmetjes laat horen. Een woord als versplintering lijkt daarbij echter ongepast, aangezien de autoriteit van het lyrische ik dat in de zogenaamd persoonlijke poëzie aan het woord is door die stemmetjes vergroot wordt. De handpoppen bevestigen immers de ideeën die dat lyrische ik ventileert en geven zijn standpunten de garantie van de traditie. Alweer leeft hier dus de idee van een kern, van een persoonskern en van een kern van waarheid.

De voorkeur voor het beeld van de spiegel, het vierde punt van Brems en De Geest (Brems en De Geest 1991:89), is niet zo sterk in Hamelinks werk, al komt er uiteraard weleens een spiegeling voor en al lijkt een bundel als *Folklore Imaginaire de Flandre* een heus spiegelpaleis.

Als vijfde kenmerk van de postmoderne poëzie vernoemen Brems en De Geest de intense preoccupatie met het geestelijke en cognitieve (Brems en De Geest 1991:89). Erg intens lijkt Hamelinks preoccupatie met het cognitieve niet. Het geestelijke is, in de gedaante van het cultuurleven, wel goed vertegenwoordigd in zijn oeuvre.

De nauwe betrokkenheid op het medium zelf, het zesde element op het lijstje, is er zeer zeker in Hamelinks werk (Brems en De Geest 1991:89). Over zijn metapoëzie valt er wel een proefschrift te schrijven. Maar zoals gezegd, is er in de loop der eeuwen heel veel poëzie over poëzie afgeleverd door dichters die onmogelijk als postmodern kunnen worden beschouwd.

Wat het formele betreft, vermelden Brems en De Geest het eclectisme (Brems en De Geest 1991:89). Hamelink verwijst wel naar zeer uiteenlopende zaken uit de geschiedenis, de kunsten en de wetenschappen. Daarnaast laat hij geregeld banaliteiten, bijvoorbeeld uit het dagelijkse leven in Terneuzen, aan bod komen. Echter, zoals reeds vermeld, houdt het postmoderne eclectisme een vermenging in van *high* en *low culture* waardoor de traditie ondermijnd wordt. Van zo'n ondermijning is er bij Hamelink geen sprake.

Verder hebben Brems en De Geest in de postmoderne poëzie veel ironie opgemerkt (Brems en De Geest 1991:89). Hamelink zegt weleens wat *tongue-in-cheek*, maar hij overdrijft daar niet mee. Volgens de auteur is het overigens oppassen geblazen. In *In een lege kamer een garendraadje* staat te lezen: ‘Het meeste van wat ten onzent, in poëzie en proza, voortdurend en met gretigheid als humoristisch of ironisch omschreven wordt is alleen maar *vulgair*. Steriele wrevel en emotionele atrofie van zoveel auteurs’ (1980a:95).

De laatste twee kenmerken van het postmodernisme volgens Brems en De Geest zijn beide eigenschappen van Hamelinks poëzie (Brems en De Geest 1991:89). Het gaat om de vermenging van taalregisters en het grote belang van de vorm. Daarbij moet meteen opgemerkt worden dat die vermenging van registers - het voorkomen van jargon naast dialectwoorden, bijvoorbeeld - altijd gericht lijkt op coherentie. En dat het belang van de vorm bezwaarlijk als een exclusief postmodern gegeven kan worden beschouwd, aangezien het formele ook uitermate belangrijk was in, bijvoorbeeld, het neoclassisisme.

10.4. De postmoderne poëzie volgens Vaessens en Joosten, en Hamelink

De laatste bron die ik als barometer wil gebruiken in mijn onderzoek naar het postmoderne gehalte van Hamelinks werk, is *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen* van Thomas Vaessens en Jos Joosten uit 2003. Heel algemeen stellen zij dat de poëzie voor de postmoderne dichter een discours is op zoek naar zijn eigen regels (Vaessens en Joosten 2003:31). Als elke avant-gardist ontzegt die postmodernist zich het houvast van de bestaande conventies en regels, maar hij wordt geconfronteerd met de nieuwe complicatie dat er geen overkoepelende, verklarende theorieën meer voorhanden zijn waaraan hij zulke regels kan ontlenen. De postmoderne dichter weigert dus niet alleen de bestaande systemen die hem voorschriften en verboden aanreiken te aanvaarden; hij houdt het bestaan van alternatieve stelsels voor onmogelijk.

Voor de modernistische dichter is het gedicht, zo stellen Vaessens en Joosten, een organische heelheid die als natuurlijk wordt erkend. In zijn poëzie is coherentie zichtbaar en een authentieke stem hoorbaar. Deze vooronderstellingen zien Vaessens en Joosten als rechtstreeks verbonden met een wereldbeeld dat twijfel aan de kenbaarheid van de werkelijkheid en onzekerheid over de toereikendheid van de taal wegpoetst met gedachteconstructies, Grote Vertellingen, Verklarende Theorieën. Voor de moderne dichter is het gedicht een tegenwicht tegen de chaos van de wereld.

Vaessens en Joosten geloven dat de postmoderne poëzie veel ter discussie stelt dat in het modernisme zo fundamenteel is dat de gevolgen ervan zichtbaar zijn op alle niveaus van de poëzie - ze onderscheiden er zeven. De conflicten die ontstaan doordat de postmoderne dichter de vanzelfsprekendheden van het modernisme aanvecht, noemen ze de problemen van de postmoderne poëzie.

10.4.1. Het probleem van de coherentie

Het eerste probleem dat Vaessens en Joosten bespreken, is dat van de coherentie (Vaessens en Joosten 2003:37). Het manifesteert zich op het niveau van de lectuur en is bijgevolg voor de lezer het meest opvallende probleem. In veel nieuwe poëzie wordt de kwestie van de coherentie ook expliciet aan de orde gesteld. Veel postmoderne dichters tonen zich bewust van het feit dat het gedicht als taalbouwsel nooit kan ontkomen aan een zekere orde, maar vechten die onontkoombaarheid tegelijkertijd aan. Dat doen ze, bijvoorbeeld, door een grote inhoudelijke diversiteit. Dichters van zich aan coherentie onttrekkende gedichten spelen volgens Vaessens en Joosten ook met de neiging van hun lezers de samenhang toch te zoeken.

In tegenstelling tot zijn modernistische collega probeert de postmodernistische poëet de chaos volgens Vaessens en Joosten niet te temmen, maar te accepteren. Hij wordt gedreven door wantrouwen ten aanzien van elke bewering dat de werkelijkheid aan een coherent intellectueel schema beantwoordt, en hij ziet het ideale gedicht als een antisystematisch systeem, een structuurloze structuur. Het postmoderne gedicht verzet zich dan ook tegen elk idee van totaliteit en tegen herkenbaarheid. Het verwijst niet naar een herkenbare werkelijkheid, of - beter - het vecht de idee aan dat er een diepste referentieel niveau is. Bij de modernisten is dat - hoe chaotisch hun teksten zich soms ook voordoen - anders. *Bezette stad* (1921) van Van Ostaijen, bijvoorbeeld, is een complexe tekst, maar verwijst van het begin tot het einde naar het Antwerpen van de oorlogsjaren. In *Verhemelte* (1996) van Peter Verhelst kunnen mythologische figuren, fictieve personages, historische personen en figuren uit de hedendaagse realiteit elkaar de hand schudden. Dat verklaren Vaessens en Joosten door het feit dat de ruimten die de postmodernisten beschrijven niet tot een wereld behoren. Er is geen geheel dat de elementen van het postmoderne gedicht overkoepelt, ook niet op het abstractieniveau van de thematische analyse. Deze fundamentele onbepaalbaarheid van de postmoderne tekst frustreert de lezersverwachting van eenheid en samenhang: de tekst is op geen enkel referentieel niveau volledig als eenheid, als coherente mededeling te duiden en heeft geen duidelijk centrum. Het probleem waar deze centrifugale poëzie de interpreet mee confronteert, formuleren Vaessens en Joosten als volgt: naar welk houvast moet de lezer op zoek bij poëzie die geen centrale betekenisknoop heeft, geen in de tekst aanwijsbare kern van waaruit de centrale gedachte of de idee te distilleren valt?

Het werk van Hamelink is zeer coherent. Meestal zijn de verhalen die hij vertelt te vinden in oude boeken en brengt een vergelijking aan het licht dat de dichter zijn bronnen vrij trouw is gebleven. Zodra de lezer die bronnen gevonden heeft, wordt een gedicht van

Hamelink meestal helderder op het inhoudelijke vlak. De dichter lijkt dus niet te twijfelen aan het bestaan van een diepste referentieel niveau.

Zoals reeds vermeld, houdt Hamelink er ook van de tijd te mengen. Maar in tegenstelling tot Verhelst lijkt hij daarbij gericht te zijn op synthese. In dat verband is de titel van het artikel dat Guus Middag over *Sacrale komedie* schreef het vermelden waard: 'Over enkele onbeduidende millennia heen' (Middag 1988a). Dat is een allusie op een passus uit het gedicht 'Zetel te Mamré', die veel verraadt over de samenhang in Hamelinks werk: 'hoe kan ik [...] / over toch maar enkele / tussen ons onbeduidende / millennia, je naderkomen' - de aangesprokene is stamvader Abraham (1987:42-43). *Sacrale komedie* is, met andere woorden, volledig gericht op het zoeken naar verbanden tussen twee zo verschillende (en toch zo vergelijkbare) werelden: de mythisch-historische Bijbelse en die van de hoofdfiguur. Steeds is Hamelink op zoek naar de link, naar het verbond, naar het gemeenschappelijke.

10.4.2. Het probleem van de identiteit

Als tweede behandelen Vaessens en Joosten het probleem van de identiteit, dat zich manifesteert op het niveau van het subject (Vaessens en Joosten 2003:40). De vraag is: hoe is de verhouding tussen subject en gedicht? Het gaat hier om de stem in dat gedicht, waarbij we ons een spreker en een context voorstellen. De ik vraagt om identificatie. De lezer moet zich op een of andere wijze tot hem verhouden, onder meer omdat die instantie zich aan de interpreet voordoet als een herkenbaar persoon - een persoon die overigens niet dezelfde is als de dichter. Dat is de traditionele invulling van identiteit.

Het postmoderne gedicht is geen manifestatie van (dichterlijke) identiteit. In plaats van zich af te vragen in hoeverre het voltooide gedicht nog overeenstemt met de intenties van de schepper, zoals Nijhoff deed, experimenteren postmoderne dichters met procedures waardoor poëzie tot stand komt zonder (veel) invloed van de dichter. Twee extreme voorbeelden van zulke producten zijn volgens Vaessens en Joosten de *ready-mades* en de computerpoëzie. Maar ook zonder de indruk te wekken dat het machinaal of automatisch vervaardigd is, problematiseert het postmoderne gedicht de idee van een in het gedicht klinkende stem.

Dat heeft te maken met de manier waarop het subject wordt waargenomen. Het modernisme sloot aan bij de perceptie van het subject als een rationeel, machtig en controlerend wezen. Voor de postmodernist, daarentegen, is datzelfde subject een gefragmenteerd wezen dat geen essentieel centrum van identiteit heeft, geen vaste kern.

Vaessens en Joosten verwijzen in dat verband naar Brian McHale, die schreef dat het postmoderne gedicht een ‘echo chamber’ is ‘in which discourses resound and mingle’ in een zo verwarrende mate dat de lezer niet in staat is ‘to assimilate them to any single unitary or speaking-position’ (McHale 1992:28 in Vaessens en Joosten 2003:43). De idee dat er ergens in de tekst nog zoiets als een auteur aanwezig is als centraal bewustzijn moet bijgevolg ook opgegeven worden. De modernist stelde nog pogingen in het werk om de gefragmenteerde chaos van de werkelijkheid het hoofd te bieden door uit te gaan van een betekenisgevend subject; de postmoderne dichter gelooft niet meer in het intentionele wezen. De identiteit van het ik ontstaat (provisorisch) in het taalspel van het gedicht. De postmodernist ziet zichzelf niet als de alwetende schepper van zijn kunstwerk. Bij hem is definitief het besef doorgebroken dat de werkzaamheid van de taal het dichterlijk subject domineert. Zijn poëzie verzet zich, met andere woorden, tegen de humanistische theorie van de literaire productie: het ik is een product van het gedicht en niet andersom. Het gedicht is geen spiegel van identiteit, maar wel een laboratorium waarin identiteit wordt geconstrueerd, besluiten Vaessens en Joosten.

Het dichterlijke subject Hamelink is in de beste modernistische traditie erg rationeel, machtig en controlerend. Zoals ik in het overzicht van zijn poëzie heb aangetoond, neemt de spreekstem in zijn gedichten verschillende gedaantes aan. Hamelinks vroege poëzie heb ik onpersoonlijk genoemd, onder andere omdat daarin vaak gesproken lijkt te worden door een soort alwetende verteller. Dat neemt niet weg dat er in deze gedichten een mening wordt uitgedrukt, zij het soms impliciet, zij het soms op een registrerende toon.

De bundels *Tweede gedichten, Herinnering aan het verdwenen licht* en *Sacrale komedie* kunnen als persoonlijker worden beschouwd. Daarin is immers meestal een ik-figuur aan het woord, die de lezer makkelijk met Hamelink-de-man zou kunnen vereenzelvigen, zeker als de lezer iets van de biografie van de dichter weet en zijn essays gelezen heeft.

Dat Hamelink in zijn recentere werk een neiging tot ontindividualisering vertoont, betekent niet dat de (illusie van) identiteit van de spreekstem verwoest is. Wat het eerste facet van die ontindividualisering betreft: in zijn poppenkast voorziet de auteur zijn handpoppen van een niet geringe persoonlijkheid, die de persoonlijkheid van *Tweede gedichten* en *Herinnering aan het verdwenen licht* bevestigt. Zelfs wanneer hij in *Kinksteen van Ch'in* Ssu-ma Ch'ien - een welomlijnd historisch personage - aan het woord laat, kleeft - wat we houden voor - Hamelinks stem daaraan vast. Wat het tweede aspect aangaat: in de *poésie pure* wordt dan wel gestreefd naar de totale onthechting van de schepper, een dichter als Hamelink kan daar niet in slagen. Wanneer er een oud verhaal verteld wordt, maken alleen al

het feit dat net dat verhaal wordt verteld en de toon waarop dat gebeurt een standpunt voelbaar. De definitie van een standpunt is volgens Hamelink: je eigen identiteit verwezenlijkt hebben (1980a:27).

10.4.3. Het probleem van de oorspronkelijkheid

Het derde probleem dat Vaessens en Joosten vernoemen, is dat van de oorspronkelijkheid (Vaessens en Joosten 2003:44). Die oorspronkelijkheid wordt sinds de romantiek als een literaire kwaliteit, zelfs als een *conditio sine qua non* beschouwd. Aan het probleem zijn volgens Vaessens en Joosten twee aspecten verbonden, die gerelateerd zijn aan twee nauw met elkaar samenhangende betekenisaspecten van het woord oorspronkelijk.

In eerste instantie duidt dit woord op eigenheid. Wat oorspronkelijk is, is niet van anderen verkregen of overgenomen. Het gaat om unieke poëzie, die het product is van een origineel individu. De postmoderne dichter betwijfelt of er wel zoiets bestaat als een oorspronkelijk individu. Bijgevolg schept hij niet zijn eigen, unieke taalbouwsel, maar gaat hij tussen andere teksten zitten - teksten waaraan hij refereert, die hij parodieert, plagieert of waarop hij varieert. Op dit niveau betreft het probleem van de oorspronkelijkheid vooral de intertekstualiteit.

In tweede instantie kan oorspronkelijk betekenen: zijn eigen kenmerk dragend, zich door iets bijzonders onderscheidend. Poëzie die in deze zin oorspronkelijk is, is authentiek en krijgt door die authenticiteit een bijzondere status. Op dit niveau is de oorspronkelijkheidsclaim van de moderne poëzie een retorische legitimatiestrategie. In veel nieuwe poëzie worden de consequenties die de moderne oorspronkelijkheidsgedachte heeft voor de status van het gedicht afgewezen, zo stellen Vaessens en Joosten. Die afwijzing uit zich vooral in de postmoderne overtuiging dat authenticiteitsclaims vals zijn. Zoals reeds vermeld, is lyriek voor de dichter niet langer de integere weergave van een individuele en eerlijke stem betrapt op een moment van diepe, al dan niet emotionele, bewogenheid. Hij probeert de (schijn van) authenticiteit en oorspronkelijkheid dan ook net te voorkomen door, bijvoorbeeld, gedichten te larderen met taalflarden uit vreemde of onpoëtische discoursen of door onder dezelfde naam verschillende sprekers op te voeren.

Postmoderne poëzie plaatst vaak vraagtekens bij de mythe van de oorspronkelijkheid door op een bijzondere manier om te gaan met intertekstualiteit. In de nieuwe poëzie zijn de verwijzingen naar andere werken erg talrijk. Vaak zijn ze echter weinig precies of zelfs

opzettelijk onjuist, waardoor afgerekend wordt met de illusie van een ordelijk tekstueel universum. In het postmodernisme kan er geen sprake zijn van een bron waaraan elementen worden ontleend, want alles is ontleend, stellen Vaessens en Joosten.

Het interessantst in intertekstueel opzicht is Hamelinks *Sacrale komedie*. In vele van de gedichten waarin Bijbelverhalen verteld worden, blijft Hamelink heel dicht bij de bron. Hier en daar krijgen we echter een aanpassing of toevoeging. Die ingrepen zijn niet gericht op ontwrichting van de brontekst en het ordelijke tekstuele universum. Door zijn aanpassingen stelt de dichter alternatieve lezingen van de Grote Verhalen voor en verrijkt hij de Bijbel. Essentieel daarbij - dit sluit aan bij het vorige probleem - is dat hier wel degelijk sprake is van een subject, van een stem die zijn tomeloze respect voor de brontekst uit, maar die er ook niet voor terugdeinst die tekst naar zijn (ijzeren) hand te zetten. De postmoderne dichter schept, zo stellen Vaessens en Joosten, geen eigen, uniek taalbouwsel, maar gaat tussen andere teksten zitten waaraan hij refereert, die hij parodieert, plagieert of waarop hij varieert (Vaessens en Joosten 2003:45). Hamelink schept zijn eigen unieke taalbouwsel net door tussen die andere teksten te gaan zitten en daar zijn eigen ding te doen, zijn plaats op te eisen. Hij bezorgt zijn werk het zegel van de geschiedenis, maar hij durft het ook aan op die geschiedenis zijn eigen stempel te drukken. Of om de termen van Eliot (Eliot 1919:13) nog maar eens te gebruiken: de traditie verleent deze gedichten autoriteit, het individuele talent van Hamelink zorgt voor authenticiteit.

10.4.4. Het probleem van de volmaaktheid

Het vierde probleem, dat van de volmaaktheid, situeert zich op het niveau van de vorm, poneren Vaessens en Joosten (Vaessens en Joosten 2003:47). Een en ander is letterlijk op te vatten: een vol-maakt gedicht is als taalbouwsel volkomen af, zonder enig formeel gebrek, het heeft zijn definitieve vorm gevonden. De achtergrond van dit volmaaktheidscriterium is het moderne poëticale discours, dat voor de wording van het gedicht graag termen gebruikt die ontleend zijn aan de wereld van de levende en groeiende dingen. In dat discours wordt het gedicht voorgesteld als een organisch samenspel van elementen die alle een noodzakelijke functie vervullen. Als een literair werk met een organische en dus natuurlijke, vanzelfsprekende samenhang. Volgens Vaessens en Joosten is de manier waarop wij leren lezen hierop geënt: schoolpoëtica's schrijven leesstrategieën voor die gebaseerd zijn op de idee dat het gedicht een volmaakte, wonderlijk-ingenieuze compositie is.

Ook op dit niveau botsen de modernistisch geörienteerde normen van de literatuurbeschouwing met de theorie en praktijk van de nieuwe poëzie. Vaessens en Joosten citeren Dirk van Bastelaere die stelt dat wie vasthoudt aan de volmaakte, organische vorm zich schuldig maakt aan 'het soort neo-klassiek dat zich beroept op orde, maatgevoel, helderheid, metrum, structuur, enzovoort (zijn patroon: Nijhoff, zijn motto: "Het leven ordenen!", zijn gedragscode: bescheidenheid)' (Van Bastelaere 2001:64 in Vaessens en Joosten 2003:48). De postmoderne poëzie heeft een uitgesproken voorkeur voor open vormen. Dat mag volgens Vaessens en Joosten blijken uit *De geschiedenis van een opsomming* (2000) van Arjen Duinker, waarin de dichter op allerlei manieren de indruk probeert tegen te gaan dat het gedicht zoals het in de bundel staat afgedrukt een definitief eindresultaat is. De afkeer van poëtisch-formele volmaaktheid wordt ook duidelijk in de expliciete discussie die veel nieuwe dichters met de klassieke vormen aangaan.

Het postmoderne gedicht is de antipode van wat zich voordoet als iets volmaakts van goddelijke allure, zoals dat verder alleen maar te zien is in de natuur. Het is nadrukkelijk onnatuurlijk en verzet zich zo tegen het artistieke ideaal dat dominant is geweest sinds de romantici de organische kunsttheorie introduceerden. De postmodernist wil volgens Vaessens en Joosten van poëtische pretenties af. Bijgevolg presenteert hij zijn gedicht als onaf: de losse eindjes zijn geen over het hoofd geziene onvolkomenheden, ze zijn essentieel in een literair werk dat wantrouwen wil uitstralen tegenover de totaliserende pretentie van de gesloten eenheid. Ook op het niveau van de bundelstructuur probeert men in de nieuwe poëzie de geslotenheid te doorbreken. Met het probleem van de volmaaktheid hangt verder de terugkeer van het langere (epische) gedicht samen. Het lange gedicht leent zich er minder dan het korte gedicht toe als volmaakte compositie te worden gepresenteerd, aangezien met het aantal woorden het aantal (niet voorziene) combinatiemogelijkheden en dus de entropie toeneemt. Het werd op de moderne zoektocht naar poëtische zuiverheid hoogstens beschouwd als een reeks pareltjes van pure poëzie geregen aan een draad proza. Het was lange tijd uit de mode, maar kon weer toen de volmaaktheid minder als een poëtisch-formeel criterium werd gezien. Ten slotte vermelden Vaessens en Joosten de nieuwe media, met behulp waarvan sommige postmoderne dichters een poëzie schrijven die een nieuwe leeshouding vergt.

In dezen lijkt Hamelink - alweer - een modernist. Voor de dichter die door de jaren heen steeds meer ging tellen, is de vorm erg belangrijk, zonder dat die vorm ooit een te strak korset wordt dat de inhoud tot moes knijpt. De dichter gunt zichzelf te allen tijde voldoende ademruimte. Zo bezwijkt hij in *Liedboek der oorlogen en feesten van al-Haqq* niet onder de rijmdwang die traditioneel met de sonnetvorm gepaard gaat, maar kiest hij voor

'sonnetvormigheden', zoals de blurb zegt. In de laatste jaren ontwikkelde Hamelink een sterke voorkeur voor het korte gedicht, wat aansluit bij zijn toenadering tot de zuivere lyriek. De dichter heeft ook wel lange, epische gedichten en reeksen geschreven, maar die zijn dan weer niet postmodern om andere redenen. Ik vind geen losse eindjes of gedichten die zich als onaf presenteren in Hamelinks werk. Hij ambieert inderdaad het voltooide, het volmaakte, ook in de bundelstructuur. De recentste bundels omvatten welgeteld honderd gedichten en zelfs de verdeling daarvan lijkt gericht op geslotenheid. Na zijn elf reeksen van negen gedichten plaatst Hamelink immers een gedicht als slotakkoord, als een punt.

10.4.5. Het probleem van de intuïtie

Vaessens en Joosten bespreken het probleem van de intuïtie, dat zich voordoet op het niveau van de ontstaanspoëtica (Vaessens en Joosten 2003:51). Het gaat om het conflict tussen fundamenteel verschillende inzichten over de manier waarop een gedicht gemaakt wordt - fundamenteel verschillende inzichten die overigens vaak naast elkaar in het oeuvre van een dichter te vinden zijn.[96]

De modernistische dichter deed zich graag voor als een koele constructeur, een technicus, een maker. Vaessens en Joosten twijfelen echter aan de oprechtheid van dergelijke polemische positiebepalingen (Vaessens en Joosten 2003:51). Het is hun overtuiging dat de modernisten op het diepere niveau van de *Weltanschauung* veel dichter bij de romantiek stonden dan men zou geloven op grond van hun talloze anti-expressieve uitspraken. De sinds de romantiek wijdverbreide poëticale organisme-retoriek omgeeft de poëzie vooral met toverachtige (dus: irrationele) luister, en Vaessens en Joosten geloven dan ook dat het belangrijkste dichterlijke wapen niet het verstand, maar wel de intuïtie was. Technisch vakmanschap kon niet volstaan voor de dichter die afhankelijk was van irrationele kwaliteiten als zijn bijzondere gevoeligheid voor klankkleur en klankwaarde, een gevoeligheid die Van Ostaijen, zoals Vaessens en Joosten schrijven, uitdrukkelijk in het onderbewustzijn situeerde.

Ook op dit niveau is de nieuw-kritische poëziebeschouwing trouw aan de normen en premissen van de moderne poëzie. Het gedicht was voor de *New Critics* een organisme dat zij zagen als 'giving acces to special knowledge, knowledge perhaps superior to, certainly different from, scientific knowledge'(McHale 1987:24 in Vaessens en Joosten 2003:52). In de traditionele poëziebeschouwing onttrekt het gedicht zich aan de alledaagse, rationele vormen van kennen en is het niet wetenschappelijk en rationeel, maar speels, vrij en ongebonden.

Nieuwe dichters plaatsen het verstandelijke vaak op de voorgrond. Het postmoderne probleem van de intuïtie is echter gecompliceerder dan op grond van vele nadrukkelijk anti-intüitieve gedichten vermoed kan worden. Dat wordt duidelijk wanneer Vaessens en Joosten kijken naar het werk van Stefan Hertmans, Erik Spinoy en Miguel Declercq. Ook in hun oeuvre is een vrij rationele aanpak merkbaar, maar tegelijk is er een daarmee contrasterende fascinatie voor romantische kunst aanwezig. Anders dan de beschroomde modernisten, die hun sympathieën voor aspecten van de romantische poëtica verborgen hielden achter anti-romantische retoriek, gaan deze postmoderne dichters de discussie aan met de erfenis van de romantiek. De kern van het probleem van de intuïtie is volgens Vaessens en Joosten het onoplosbare conflict tussen verstand en gevoel: is het gedicht het product van rationele berekening of is het van hogerhand ingeblazen? De postmoderne dichter kiest niet voor een van beide polen. Verstand en intuïtie, lichaam en geest: de uitersten worden beide geproblematiseerd en in het postmoderne discours eerder als radicaliseringen van elkaar dan als tegenpolen gepresenteerd.

In Hamelinks essays (er is zijn overtuiging dat de dichter moet antwoorden op het spreken van de taal, bijvoorbeeld) en in sommige metapoëtische gedichten heeft het schrijven twee aspecten. Essentieel is de inspiratie. Schrijven is echter ook hard labeur. De dichter krijgt een vers, soms enkele verzen, soms een strofe cadeau. Daarna moet hij - en dat kost hem bloed, zweet en tranen - proberen het niveau van het godsgeschenk in de rest van het gedicht vol te houden. Valéry geloofde hetzelfde, en iets soortgelijks zie ik in de poëticale nagelaten gedichten van Van Ostaijen. Steeds is er sprake van een geschenk, maar ook wordt er een zekere *know-how* van de dichter verwacht. Hij moet het cadeau aankunnen.

10.4.6. Het probleem van de autonomie

Het probleem van de autonomie, het zesde, is het probleem van de dichter die zich afvraagt wat zijn positie is ten opzichte van de realiteit (Vaessens en Joosten 2003:54). Het gaat om het conflict tussen inmenging en afzijdigheid. Iedereen is het er allang over eens dat een uitspraak in een literaire tekst niet zonder meer op de werkelijkheid van de auteur mag worden betrokken. Om die reden werd Gerard Reve op 31 oktober 1967 volledig vrijgesproken van godslastering. Maar uiteindelijk zijn kunst en werkelijkheid überhaupt onafhankelijke grootheden geworden, schrijven Vaessens en Joosten, en is de afstand tussen de literatuur en de werkelijkheid waarin zij zich mengde bijna onoverbrugbaar geworden. De felbevochten

autonomie heeft de literatuur onschadelijk gemaakt, en daar zijn niet alle auteurs gelukkig mee.

Vaessens en Joosten noemen ‘de autonome status van de poëzie’ een institutionele kwestie: het instituut literatuur staat los van (de regels en hiërarchieën in) de rest van de werkelijkheid (Vaessens en Joosten 2003:54). ‘De autonomie van de poëzie’ beschouwen ze dan weer als een poëticale kwestie en als een van de pijlers van het modernistische denken over poëzie (Vaessens en Joosten 2003:54). Omstreeks 1900 begonnen de dichters te dromen van een poëzie die de werkelijkheid niet reproduceerde, maar een eigen werkelijkheid schiep. De moderne dichter ging het gedicht beschouwen als een universum op zich dat slechts aan eigen wetten gehoorzaamde, en hij pleitte voor zuivere lyriek en ontindividualisering of depersonalisatie. Verlangd werd naar een literatuur die met de banale werkelijkheid en met de persoon van de dichter niets te maken had. De stem die in het gedicht klonk, was nadrukkelijk niet de stem van de dichter. Het gedicht werd een ding van taal dat om een rationeel-technische benadering vroeg, om een benadering die voor alles afzag van speculaties over de maker. De poëzie werd, met andere woorden, van haar reële, fysieke oorsprong losgesneden.

Dit kan dan wel heilzaam geweest zijn ter voorkoming van biografisch-psychologiserende leesexcessen, in de nieuwe poëzie is er volgens Vaessens en Joosten een groeiende onvrede merkbaar over het feit dat de dichter, door ontwikkelingen in poëzie en literatuurwetenschap, geleidelijk aan buiten de realiteit kwam te staan. De idee dat kunst en werkelijkheid ten opzichte van elkaar onafhankelijke grootheden zijn, wordt verkondigd door mensen die ten onrechte uitgaan van de gedachte dat kunst zich - nu zij niet meer naast de ideologische meetlat van een mecenas, vorst of onderdrukker hoeft te worden gelegd - niet meer met de werkelijkheid moet bemoeien, dat zij nu etherisch boven de werkelijkheid hangt. Voor veel nieuwe dichters is die idee de verkeerde consequentie van de afgedwongen autonomie van de kunsten. Vaessens en Joosten geloven dat de postmoderne dichters zich niet willen verliezen in een tot weinig verplichtende afstandelijkheid en lijken zo in te gaan tegen Brems en De Geest. Vaessens en Joosten stellen dat voorzover er sprake is van een streven naar autonomie in het postmodernisme, dat het streven is niet door enige orde gecorrumpeerd te worden. En dat dat verlangen voortdurend gepaard gaat met een verlangen naar inmenging. Dat laatste leidt echter niet tot een poëzie waarin het dichterlijke ik zijn diepste gevoelens uitschreeuwt of woedend een of ander onrecht aanklaagt. Het streven naar inmenging van de dichter in de realiteit verhoudt zich op een complexere manier tot de afzijdigheid van de modernistische poëzie. Volgens Vaessens en Joosten heeft de postmodernist geen vrede met de conclusie dat het gedicht zich volledig van de maker geëmancipeerd heeft, maar

radicaliseert hij tegelijk de epistemologische twijfel die de modernist tot die conclusie bracht. Durfde de modernist al niet te beweren dat hij volledig verantwoordelijk was voor de inhoud van het gedicht, dan acht de postmodernist een dergelijke controle over de taal volstrekt onmogelijk. Dat laatste en de voor de nieuwe dichter zo typische ontologische twijfel - de vraag of de dichter nog wel iets kan zeggen over de realiteit wanneer zowel de dichter als de realiteit betwijfelbare grootheden zijn geworden - maken het probleem van de naar inmenging strevende dichter niet eenvoudiger. Vaessens en Joosten stellen dan ook dat het probleem van de autonomie misschien wel onoplosbaar is.

Was de claim van autonomie bij de modernistisch geöriënteerde dichters nog wel eens een soort van objectiviteitsclaim ('[W]at u hier leest is meer dan een particuliere *hangup* van de dichter'), dan wil de postmoderne dichter die gedachte net ontluisteren, poneren ze (Vaessens en Joosten 2003:56). Hij wil niet onzichtbaar zijn, hij toont zijn engagement. Hedendaagse representatie doet zich graag voor als onafhankelijk en neutraal. Een directe weergave van een evenment op televisie lijkt *live*, maar in werkelijkheid zitten tussen het originele beeld en de weergave op het scherm allerlei aan het zicht onttrokken subjecten en schakels (cameramensen, regisseurs, etc). Postmoderne poëzie expliciteert haar eigen positie en verzet zich zo tegen de illusie van de neutraliteit.

Hamelink heeft de scheiding tussen werkelijkheid en poëzie meermaals aangeklaagd, bijvoorbeeld in de 'Register'-reeks. Een literatuur die losgemaakt is van de wereld is voor hem oninteressant en het verlangen met zijn werk wat te wijzigen in die wereld laat zich niet loochenen. Zijn stem, zijn overtuiging laat zich op geen enkel moment verdringen: zelfs in zijn *poésie pure* is ze hoorbaar. In dit opzicht lijkt Hamelink volgens het systeem van Vaessens en Joosten dus eerder een postmodernist dan een modernist. Maar het moet gezegd dat de dichter geregeld gebruik maakt van retorische strategieën waardoor hij zijn visie op de werkelijkheid voorstelt als de waarheid. Van die strategieën die de postmodernisten volgens Vaessens en Joosten willen doorprikken, dus.

10.4.7. Het probleem van de moraliteit

Het zevende en laatste probleem dat Vaessens en Joosten onderscheiden, is dat van de moraliteit (Vaessens en Joosten 2003:57). Het manifesteert zich op het niveau van de strekking of de pretentie van het gedicht. Literair engagement mag aan het eind van de twintigste eeuw niet erg *en vogue* geweest zijn, literair moralisme wordt zonder meer

ouderwets en achterhaald gevonden. Toch zijn er dichters die weer morele kwesties aan bod laten komen: kwesties die de literatuur betreffen ('[Z]o moet poëzie geschreven worden en niet anders') en kwesties van ethisch-levensbeschouwelijke aard (Vaessens en Joosten 2003:57). Dit terwijl deze dichters zich bewust zijn van de onmogelijkheid en de onwenselijkheid van denken in termen van goed en kwaad.

Nadat de strijd om de literaire autonomie beslecht was, had de ethische breuk tussen literatuur en burger een kloof doen ontstaan die de modernistische dichters niet meer konden of wilden overbruggen. Zij verengden de nagestreefde autonomie van een ethische tot een literaire kwestie (zuivere lyriek, depersonalisatie) en een zeker anti-moralisme werd vanzelfsprekend. Dat anti-moralisme heeft volgens Vaessens en Joosten de overtuiging met zich meegebracht dat de poëzie zich niet meer leent tot de strijd over goed en kwaad, zelfs niet over goed en kwaad in de literatuur.

Literaire richtingenstrijd komt in de hedendaagse cultuur niet meer voor, stellen Vaessens en Joosten. Literaire tijdschriften hebben geen geboden en verboden meer. Dichters gaan er prat op dat ze het stadium van het opgeheven vingertje voorbij zijn, en die zelfgenoegzame overtuiging wordt samengevat in de slogan *anything goes*. Als gevolg van deze ontwikkeling in de richting van literaire normloosheid - die het gevolg lijkt te zijn van de stap richting literaire autonomie gezet door de modernisten - is er onder dichters en critici een soort van opgewekte lamlendigheid te bespeuren, een gevoel van 'Wees blij dat we nergens meer voor hoeven vechten' (Vaessens en Joosten 2003:58). Literair moralisme wordt zinloos, naïef en koddig gevonden, en het wordt op meewarigheid onthaald. De bekeerdriftige priester geldt als de antipode van de dichter.

Ik vermeldde al het artikel van Smulders uit 1994 dat Vaessens en Joosten op dit punt aanhalen. De overgrote meerderheid van de auteurs heeft er volgens Smulders voor gekozen de bestaande verhoudingen te bevestigen om 'een plaats te veroveren in het centrum van de cultuur', en in dat volmaakt ontzuilde centrum heerst vrede (Smulders 1994:28 in Vaessens en Joosten 2003:59). Niet iedereen is blij met die zogenaamde vrede, stellen Vaessens en Joosten. Zo heeft Bloem de *anything goes*-mentaliteit ontmaskerd als een conservatieve strategie, als een (al dan niet bewuste) cultuurpolitiek die allerminst op democratie en veelvormigheid gericht is, maar die elke discussie over de schakering van (de vastgeroeste machtsverhoudingen in) het literaire landschap onmogelijk maakt: 'De pacificatie van de poëzie is een wishful thinking, een leugenachtig beeld' (Bloem 1996:67 in Vaessens en Joosten 2003:59). Volgens Vaessens en Joosten is *anything goes* een schoolvoorbeeld van wat

Bourdieu en Barthes doxa hebben genoemd: het door gezaghebbende actoren stilzwijgend gedeelde geloof in de vanzelfsprekendheid van de (hun) sociale wereld.

Aan dat postmoralistische regime wil de nieuwe poëzie zich ontworstelen. De dichter die de literaire normloosheid verwerpt, streeft naar een literair debat waarin uitspraken worden gedaan over wat goede en foute teksten zijn. De moraliteit is volgens Vaessens en Joosten niet alleen terug van weggeweest op het niveau van de literaire polemiek, er is ook de morele strekking van de literatuur. Zij zien weer morele kwesties op de dichterlijke agenda staan. De postmoderne dichter wil er volgens hen op wijzen dat aan alles verborgen en/of onbewuste normen ten grondslag liggen. Het feit dat hij maatstaven ziet, impliceert echter niet dat hij ze ook wenst of zelfs ontwerpt. Hij schrijft geen moraal voor, maar wijst zichzelf en zijn lezer op het feit dat ieder individu een grote morele verantwoordelijkheid heeft nu er geen collectief gedeelde betekenisgevende structuren meer zijn, en dat die verantwoordelijkheid met nieuwe onzekerheden gepaard gaat. Die onzekerheid wordt in veel postmoderne poëzie gethematiseerd, schrijven Vaessens en Joosten. Keuzes worden er meestal niet gemaakt.

Volgens Vaessens en Joosten moet er niet besloten worden dat er weer onvervalste moralisten zijn in de poëzie, maar wel dat er dichters zijn die, tegen de keer, over poëzie nadenken als over een kunstvorm die allerminst ethisch neutraal is. Kenmerkend is, zo stellen ze, dat zij zich bewust zijn van de gecompliceerde situatie op het terrein van de moreel geöriënteerde poëzie en de literaire polemiek.[97]

Er is bij Hamelink ongenoegen merkbaar in verband met de gang van zaken in onze maatschappij. In sommige reeksen, zoals ‘Minima moralia’ uit *Tweede gedichten*, steekt hij het vingertje onbeschroomd hoog de lucht in - de titel is wat dat betreft overigens al veelzeggend. Hamelink komt minder onzeker over dan de postmodernisten volgens Vaessens en Joosten zijn. De dichter lijkt rotsvast te geloven dat hij weet wat goed is en wat niet.

Wat de laatste twee problemen van Vaessens en Joosten aangaat, kan Hamelink met het postmodernisme geassocieerd worden. Het moet echter opgemerkt dat deze twee kwesties in de postmoderne poëzie getekend worden door een van de premissen van het postmodernisme: de onkenbaarheid van de wereld. Hamelink aanvaardt die onkenbaarheid in die zin dat hij het bestaan van het wonder erkent en hij het raadsel respecteert. In het postmodernisme houdt de onkenbaarheid van de wereld echter een gefragmenteerde werkelijkheid en een versplinterd individu in, en daar lijkt Hamelink weinig last van te hebben. Bijgevolg kunnen we de overeenkomsten van Hamelinks werk met het postmodernisme ter discussie stellen.

Het is in ieder geval zo dat men aan Hamelinks poëzie geen enkel kenmerk van het postmodernisme kan toeschrijven zonder daar meteen een maar aan toe te voegen. Alles in acht genomen, kunnen we besluiten dat Hamelink veel meer aansluit bij het modernisme dan bij het postmodernisme en dat het feit dat hij op bepaalde punten geen modernist is hem uiteraard niet meteen tot een postmodernist maakt. De dichter sluit voor een stuk ook aan bij de premodernistische poëzie: een gedicht van Hamelink heeft vaak iets van een leerdicht, bijvoorbeeld. We mogen de dichter dus op zijn woord geloven wanneer hij in *Vuurproeven* stelt dat hij het modernisme of wat ervan kon voortbestaan vertegenwoordigt 'naast nog een paar artikelen' (1985a:10) - hij volgt niet blindelings en niet exclusief. Hamelinks individualisme - steeds in naam van het collectieve, steeds in ons aller belang - staat de volledige aansluiting bij ieder ander -isme in de weg.

Eindnoten:

95 Gerbrandy heeft Hamelink wel meer spelletjes zien spelen met zijn bronnen en de lezer, zoals straks nog zal blijken (Gerbrandy 2009:388-389). Maar of Hamelink daarom als postmodern moet worden gelabeld, is zeer twijfelachtig.

96 Dit kan de gedachte oproepen aan het onderzoek van Warnke, die opmerkt dat de versexterne en versinterne poëtica elkaar vaak tegenspreken (Warnke 2003:175).

97 Het heikelste punt in de visie van Vaessens en Joosten op moraliteit is het subjectivisme. Dat vloekt met een van de beginselen van het postmodernisme: de afwezigheid van een heel, een onversplinterd subject.

Deel III: De metapoëzie van Jacques Hamelink

In het derde deel van dit proefschrift komen de eerste twee delen samen. Hier wordt ingezoomd op de metapoëtische gedichten van Hamelink. Dit deel is onderverdeeld in drie hoofdstukken, overeenstemmend met de driedeling die ik in Hamelinks oeuvre gemaakt heb. In hoofdstuk 11 komen de onpersoonlijke metapoëtische gedichten aan bod. In hoofdstuk 12 gaat het over de persoonlijke voorbeelden van metapoëzie. In het dertiende hoofdstuk neem ik de ontindividualisering onder de loep. De hoofdstukken zijn onderverdeeld in subhoofdstukken, waarin steeds een metapoëtisch onderwerp centraal staat. Aan het eind van ieder hoofdstuk wordt het verband met de typologie uit deel I gelegd.

Hoofdstuk 11: Spraakgestalte

Hoe verontwaardigd Kooijman ook reageerde op de grote schoonmaak waarvan *Eerste gedichten* het resultaat was (‘Voor mij betekent een dergelijke handelswijze vaak een verraad aan eenmaal verwekte geesteskinderen!’ (Kooijman 1987:13)), de verzen die in dit derde deel geanalyseerd worden, zijn zonder uitzondering definitieve gedichten. Hamelink heeft duidelijk gemaakt dat hij de jeugdzonden die hij niet in *Eerste gedichten* heeft opgenomen wil (laten) vergeten (Hamelink 1986a:5). Op de suggestie die Kooijman in een voetnoot doet (‘Overigens lijkt mij een nauwkeurig onderzoek van de varianten bij Hamelink voor de (wetenschappelijke) kritiek een vruchtbaar arbeidsterrein!’ (Kooijman 1987:13)), zal ik hier dan ook niet ingaan.

De keuze om de definitieve versies uit *Eerste gedichten* te gebruiken, levert een aantal problemen op. Het leeuwendeel van de secundaire literatuur waar ik gebruik van maak, is geschreven bij de oorspronkelijke werken. Een tweede probleem is dat *Eerste gedichten* geen volledig beeld geeft van Hamelinks ontwikkeling.

In 1978 voltooide Michel Bartosik zijn proefschrift, getiteld *De poëzie van Jacques Hamelink 1961-1976*. Mijn elfde hoofdstuk behandelt de bundels die hij bespreekt in zijn 609 bladzijden lange werk. De samenhang en evolutie in de vroege poëzie, de samenhang en evolutie die Bartosik haarfijn tekent, zijn hier ongetwijfeld veel minder sterk belicht. Dat komt niet alleen door Hamelinks uitdunbeurt, waardoor vele stappen in de ontwikkeling

werden weggehaald. Dat komt ook door het feit dat mijn invalshoek - hoe breed ik hem ook probeer te houden - veel beperkter is dan die van Bartosik.

Het woord ‘spraakgestalte’, geplukt uit *Hersenopgang*, verenigt de belangrijkste metapoëtische elementen die in *Eerste gedichten* aan bod komen (1986a:145). Hier is haast uitsluitend expliciete metapoëzie te vinden, die voornamelijk geconcentreerd is op de dichter, in iets mindere mate op de lezer, en op de taal. Niet zelden gaan deze elementen een huwelijk aan met elkaar en met andere (metapoëtische) thema's.

11.1. Spraak: de taal

Voor we kijken naar de manier waarop de code ter sprake komt in *Eerste gedichten*, wil ik nog even stilstaan bij de taal die Hamelink zelf gebruikt in zijn vroege werk. Die is hoogst particulier. De dichter heeft niet voor niets gezegd dat hij gelooft in de allerindividueelste expressie van de allercollectiefste emotie (Hamelink in Hofhuizen 1970).

Het zeer persoonlijke karakter van de taal in de onpersoonlijke gedichten uit zich vooral in een weelderig gebruik van nieuwvormingen. Kooijman nam een steekproef van twaalf vroege gedichten en vergeleek de definitieve versie met de oude (Kooijman 1987:13). Hij kwam tot de conclusie dat vele woorden waren geschrapt of vervangen door equivalente, waarbij hem vooral de neologismen opvielen. Kooijman lijkt de verantwoording niet zo goed begrepen te hebben, en dan vooral de passus ‘Gedichten, goede en ook minder goede, slijpen een spoor uit dat de maker niet meer zo gemakkelijk uit zijn bewustzijn verliest. Datgene wat ik indertijd trachtte uit te drukken, en wat vergeten leek, kwam me bij het restauratie- en polijstwerk weer scherp voor de geest. Naar ik hoop is het nu beter uitgedrukt’ (1986a:5). Hij schrijft:

> Deze woorden [de nieuwvormingen, A.D.C.] verraden bij de dichter een hang naar het artificiële, het ingaan op het intellectuele woordspel dat meestal slechts versiering is en dus overbodig. *Dat Hamelink deze woorden vergeten kan zijn bij het neerschrijven van de oorspronkelijke (na zoveel jaren), waag ik toch te betwijfelen: het zijn geen teruggevonden maar uitgevonden woorden; ze dateren niet uit de tijd van het ontstaan van de oorspronkelijke bundels, maar uit de periode van de samenstelling en herschrijving van de teksten in Eerste gedichten*. De hoop die Hamelink uitspreekt, nl. dat de gedichten in dat boek ‘beter uitgedrukt’ zouden zijn, lijkt mij her en der niet in vervulling gegaan (mijn cursivering, A.D.C.) (Kooijman 1987:13).

Eerste gedichten is verschenen in 1986. Dat de bundel veel neologismen bevat, betekent dat dat Hamelink vrij snel teruggekomen is op het standpunt dat hij in 1977 innam in een brief aan Bartosik:

> Over wat je neologismen noemt - een verkeerd woord maar ik vind zo gauw geen ander - hoeven we niet met elkaar te twisten. Ik heb ze gebruikt en ze voldeden, maar ik heb er geen behoefte meer aan. Een dichter die nog aan het begin staat zou ik ze nu beslist ontraden. De uitdaging is nog altijd, en is dat voor mij meer dan voorheen, om uit het allergewoonste en meest gangbare het onbekende en glinsterende te halen, dat er beslist in zit: Adam, die mens betekent zoals je weet, heeft het er ooit in gelegd. Behoedzame gebruikmaking van de taal zoals die gesproken wordt, en van de frasering daarvan, acht ik, behalve een legitieme zaak, meer dan ooit een noodzaak geworden (1977b in B artosik 1978a:492).

In ieder geval is het neologisme, zoals ik al schreef in het tweede deel, in vol ornaat teruggekeerd in het latere werk. De nieuwvormingen uit de vroege *Eerste gedichten* zijn verwant aan die recente voorbeelden. In de eerste bundels zijn het verkortingen van beschrijvingen, zoals ‘zeehondhelogig’ (1986a:11), ‘koudblauwe’ (1986a:19), ‘aardwarme’ (1986a:33), ‘walgschreeuw’ (1986a:34), ‘slijmmond’ (1986a:37) en ‘de blote jongedamesborstachtige maan’ (1986a:47). Vanaf *Geest van spraak en tegenspraak* komt echter met grote regelmaat een ander type van neologisme voor, dat bestaat uit een concreet en een abstract element en dat minder transparant is. Enkele voorbeelden zijn ‘mondtijd’ (1986a:62), ‘zandkorreltijd’ (1986a:65), ‘[b]ewusthoven’ (1986a:69), ‘tijdwind’ (1986a:87), ‘gevoelspuin’ (1986a:90), ‘windheem’ (1986a:102), ‘tijdraat’ (1986a:136) en ‘hartsneeuw’ (1986a:142).

Een hang naar het artificiële, een ingaan op het intellectuele woordspel dat meestal slechts versiering is en dus overbodig: Kooijman is niet erg enthousiast over de prominente aanwezigheid van de nieuwvorming in Hamelinks werk (Kooijman 1987:13). Bartosik ziet er andere bestaansredenen voor (Bartosik 1978a:335). Hij noemt het neologisme een poging om het gedicht een autonome status te verlenen, een poging om duidelijk te maken dat het op zich staat en geen equivalent is voor iets anders. Verder geeft de nieuwvorming volgens hem aan dat ze het onzegbare en onbekende wil strikken, waarvoor de taal als officiële gegevenheid tekortschiet. Het nieuwe is echter slechts een aspect van Hamelinks taalopvatting. Zoals Bartosik stelt, weet een cultuurdichter als Hamelink ook graag wat het woord dat hij gebruikt in zich meedraagt, kan een woord bekoren door zijn etymologie en heeft dat er vele moderne dichters toe aangezet in het woord te gaan snijden. De twee tegengestelde polen,

woordcombinatie en woordversplintering, zijn bij Celan simultaan aan het werk, en zoals al bleek uit ‘Op weg naar de poëzie’, was hij het grote voorbeeld van de jonge Hamelink.

Bartosik noemt de stiltethematiek de kern van Hamelinks poëtica, en schrijft met betrekking tot de vroege gedichten: ‘Mettertijd zal zijn poëzie de weg opgaan van de - om Van Ostaijens neologisme te gebruiken - “ontindividualisering”:een poging tot stemvoering waarbij de spreker verdwijnt, m.a.w. “ingevuld” kan worden’ (Bartosik 1978a:24).[98] Het gaat daarbij om ‘[d]e donkere silhouet van een menselijke gedaante waaruit men geen specifieke gelaatstrekken meer kan aflezen’, om het Elckerlyc-principe (Bartosik 1981a:1). Elders stelt Bartosik dat Hamelink in zijn houding ten opzichte van de vergelijking en de metafoor getuigt van een idealisme dat haast aan de *poésie pure* grenst, dat hij ervan droomt een poëzie te schrijven die haar overtuigingskracht niet langer krijgt door over de klassieke ezelsbruggetjes te lopen (Bartosik 1978a:491). Hij benadrukt echter dat de dichter daar nog niet in geslaagd is en dat ‘vitale, viscerale processen [...] voor hem veel dichter staan bij het artistieke creatieproces dan de louter cerebrale constructies van laboratoriumdichters’ (Bartosik 1978a:125).

Net als Bartosik geloof ik dat het een vergissing zou zijn de vroege gedichten als harde voorbeelden van *poésie pure* te zien. Het is immers niet omdat de stilte in een gedicht verheerlijkt wordt dat het een zuiver gedicht is. Het feit dat Hamelink zijn allerpersoonlijkste ik of - beter - het woord ik uit de meeste van deze gedichten weert, volstaat evenmin om ze tot zuivere lyriek te bombarderen. Daarvoor hebben deze verzen te grote boodschappen, of gaan ze te duidelijk over te grote onderwerpen. Hun muzikaliteit is niet de rijke armoede van de trekharmonica. Ten slotte zijn deze gedichten niet speels genoeg om zuiver lyrisch te zijn.

Het gedicht ‘Dampkring’ is een goed vertrekpunt om de stilte en de taal te bespreken (1986a:16). Daaruit blijkt dat de stilte in Hamelinks vroege werk niet onverdeeld positief is. Zoals eigenlijk alles in de vroegste gedichten is zij angstaanjagend.

Belangrijk in ‘Dampkring’ is het verschil tussen de openings- en slotstrofe. De eerste strofe luidt: ‘In de aardse stilte terwijl een cycloonvormige / wolk, het versteend onweer geluidloos aangroeit / wordt haastig aan onbewoonbare woningen gebouwd’ (1986a:16). Strofe drie: ‘Maanwit onder water zwemmen de mensen / met vogelhanden en vruchten in het lijf, / hun stemmen opgegaan in stemmeloosheid / die nog eeuwig groeien blijft’ (1986a:16). Het gaat hier om twee soorten van stilte en om twee werelden. In de beginregels staat onze

wereld centraal, de wereld van wie in het bestaan geworpen is. De slotstrofe draait rond de stilte van de ongeborenen, hun rijk waarnaar hevig verlangd wordt.

Wat moet de mens doen in afwachting van die ultieme stilte, die opnieuw bereikt wordt na dit leven? Als hij verstandig is, vouwt hij zich op voor de dood, zoals de ik-figuur in de zesde van de 'Ophelderingen', en zwijgt hij (1986a:29). Maar de mens is niet verstandig. In de vroegste gedichten weerklinken vele primitieve geluiden, schreeuwen, kreten. Als er ergens een schreeuw weerklinkt, wordt er volgens Bartosik gemorreld aan de vergrendelde deuren van de moederschoot (Bartosik 1978a:196).

Het gedicht 'In stilte', een titel die bijna een plaatsbepaling lijkt, beschrijft een haast perfecte wereld (1986a:17). Zoals Bartosik opmerkt, bestaat de verdeling van de elementen in elkaar aantastende, vernietigende en uitsluitende polen hier niet (Bartosik 1978a:95). In het water wordt geademd, lucht en aarde zijn communicerende vaten en het vuur is in het ontvlambare bos aanwezig, zij het maar doordat zijn afwezigheid ('vlamstille') beklemtoond wordt (1986a:17). Er is dus perfectie, maar dan komen de slotregels: 'Daartussen verstrooid loopt op zijn laatste benen / ijl en lachend de mens' (1986a:17). De mens is volgens Bartosik het vervreem(den)de element dat het gedicht tot een collage van heterogene componenten maakt. Hij wijst op het onderscheid tussen het wezen van de natuur en de pragmatische benadering ervan door de mens, op het gebrek aan inzicht dat hij even duidelijk tot uiting ziet komen in 'Komeet' (1986a:24). Natuurlijk maakt 'In stilte', zoals Wim Gijsen poneert, ook het contrast duidelijk tussen de tijdeloosheid van de natuur en de snelle vergankelijkheid van de mens (Gijsen 1964).

De mens, 'ijl en lachend', is een *displaced* element in '[h]et vlamstille bos' (1986a:16). Vermoedelijk lacht dat *Fremdkörper* luidop en komt er zo een scheur in de stilte. Bartosik schrijft dat 'In stilte' alleen al als titel fel contrasteert met het rumoerige gelach van de onbegrijpende mens (Bartosik 1978a:95).

In 'Winter' spreekt de mens (1986a:22). De taal komt pas aan het eind van het gedicht kort aan bod, nadat in drie strofen een beeld is gegeven van het jaargetijde. Volgens Bartosik (Bartosik 1974:86) is het eindseizoen hier een winterslaap, waarin krachten worden opgedaan voor een nieuw begin, en blijkt de cyclisch werkende natuur aan zichzelf te kunnen voldoen: 'het gaat beginnen / steenkool wordt weer plantengroei de verstarde boom een vleug zonnewarmte / grond weer aarde, de nacht duisternis, het vlees woord' (1986a:22). De slotverzen, waarin misschien wel een orgelpunt beschreven staat, luiden: 'Vurig ademend, ook al wordt hij soms snel door de angst geledigd, / spreekt daarop de mens in sneeuwblind vertrouwen heldere wartaal' (1986a:22).

Het is mogelijk dat de mens dit doet om zijn aangeboren angst te bezweren, zoals Bartosik poneert (Bartosik 1978a:534). Die lezing kan beargumenteerd worden met behulp van het zesde vers uit 'Evenwichtsverlies' (1986a:25). De mens is in het vroege werk een existentiële balling, een blinde, lachwekkende, strompelende vreemdeling; als hij zijn weg probeert te zoeken, wordt het landschap plots boosaardig en onberekenbaar, verlegt het zijn op het eerste gezicht betrouwbare routes (Bartosik 1978a:24). Doordat de natuur een eigen wil bezit waarnaar de mens zich moet schikken en doordat de ruimte onderhevig is aan de meest onverwachte metamorfoses, verdubbelt Hamelink volgens Bartosik, die de natuur in 'In stilte' overigens al zag samenzweren, de onbewoonbaarheid van de wereld. Elke behuizing is voorlopig en illusoir. Het duidelijkst blijkt dit alles uit de gedichten waarin ingezoomd wordt op de dronkaard, die een symbool is voor het makkelijk uit zijn lood te slaan mensenras (Bartosik 1978a:98). Het zesde vers uit 'Evenwichtsverlies' luidt: '[H]oe zijn spreken de stilte lenigt met trommelvuur' (1986a:25). Veel zinnige dingen zal die dronkaard wel niet zeggen. Zijn spreken is een aanhoudend en wanhopig fluiten in het donker.

Is het praten in 'Winter' (alleen maar) een kwestie van angst bezweren? Uit 'ook al wordt hij soms snel door de angst geledigd' (1986a:22) zou men kunnen afleiden dat de angst de mens, anders dan in 'Evenwichtsverlies', ook de mond kan snoeren. Men kan zich afvragen of de stakker die het leven in 'Winter' hernieuwd ziet worden meent dat hij aan dat leven iets kan en moet toevoegen, of de mens van een scheppingsdaad droomt wanneer hij spreekt.

In dit gedicht krijgt de mens in ieder geval iets meer krediet dan in 'In stilte'. In de tweede strofe wordt opgesomd wat de blijkbaar nog primitieve mens kent. Zulke inventarissen komen niet vaak voor in het werk van Hamelink en de balans is nog minder vaak positief. Misschien is positief ook hier een te groot woord door de meewarigheid die uit het gedicht spreekt. Maar de mens is in deze verzen tot iets in staat en lijkt al zijn krachten te gebruiken wanneer hij 'in sneeuwblind vertrouwen' spreekt (1986a:22). Wellicht vertrouwt hij erop dat hij zich kan uitdrukken, dat hij begrepen wordt en dat hij iets kan bereiken door zijn spreken. Zijn vertrouwen is echter 'sneeuwblind' (1986a:22). Volgens Bartosik staat blindheid in het vroege werk zelden in een positief daglicht en moet het zeker niet in verband gebracht worden met het concept van de blinde ziener (Bartosik 1978a:535). Al begint het veelbelovend met het '[v]urig ademen[...]', waarin al twee van de vier elementen verenigd worden, de mens lijkt zichzelf wat wijs te maken als hij gelooft dat hij wat kan bereiken met zijn 'heldere wartaal' (1986a:22). De mens, de dichter kan geen grip krijgen op natuur en tijd.

Op dit punt is het niet duidelijk bij wie de schuld van de mislukking ligt: bij de mens of bij de taal. Het woord 'wartaal' lijkt te wijzen op het inhoudelijke en dus op de gebrekkige denkvermogens van de mens (1986a:22). Maar zoals ik nog zal aantonen, hoeft een woordgroepje als 'heldere wartaal' niet negatief te zijn in Hamelinks metapoëzie (1986a:22).

De mens is een machteloze. In 'Zeemorgen', de opener van *Eerste gedichten*, staan een paar verzen die veel zeggen over de taal en haar gebruikers: 'natte tongklanken / maakt de waakzaam blijvende zee, die geen spraak heeft / maar inzicht te pijndoend om uit te spreken vergt / van de mergheldere oude vissers' (1986a:11). De vissers kunnen niet zeggen hoe pijnlijk het inzicht is. Opnieuw kan de vraag gesteld worden wiens schuld dat is. Ligt het aan de taal of aan de vissers? Die laatsten kan men een groot deel van de verantwoordelijkheid toeschuiven. In 'Ophelderingen' nummer 2 klinkt het overigens expliciet: 'Woord, maar ik ben alweer tekortgeschoten' (1986a:29). De mens heeft een instrument ter beschikking, maar hij kan er niet mee werken.

De mens is een machteloze, maar soms weet hij heel goed wat hij doet. Als hij met de taal werkt, doet de mens dat niet zelden op een perverse manier. Heel vaak is spreken bij Hamelink liegen, manipuleren. Een zaagvis draait zich verraderlijk als een (schrijvers)hand om in het verhaal van de vissers, wat een commentaar kan zijn op de twijfelachtigheid, de fictionaliteit van ieder verhaal - ook van het gedicht. In het elegische 'De bittere geur van zomer' zitten kinderen 'vastgeluisterd' bij schaftende werklieden die 'gekruide verhalen' vertellen en klinken hun eigen stemmen 'rauw, hongerig, leugenachtig' (1986a:12). Minder luid maar even veelbetekenend klinkt het in 'Bivak' uit *Een koude onrust*: 'Mompelen in onze keel, mompelen / beweert veel meer dan we weten / aan warme kleinsteedse geheimenissen, mompelen / en zich vergissen in wegen' (1986a:38). Met behulp van de taal draaien wij, sluwe stumperds, elkaar een rad voor ogen.

Als wat echt belangrijk is niet uit te drukken is in woorden, ligt dat niet alleen aan de mens. Er kunnen vraagtekens geplaatst worden bij de aard en kwaliteit van de menselijke taal. Vergeleken met de eenvoudige maar doeltreffende middelen die de zee in 'Zeemorgen' ter beschikking heeft, lijkt zij een tweederangsinstrument. De zee, waarvan uitdrukkelijk wordt gezegd dat ze geen spraak heeft, slaagt er wel in haar vermeende boodschap over te brengen. Bij haar 'natte tongklanken' kan gedacht worden aan het vermanende tut-tut-tut-geluid dat een moeder weleens maakt (1986a:11). De vissers begrijpen haar perfect, maar hebben geen antwoord. Evenmin kunnen ze met elkaar spreken over dat wat hen kwelt, over het feit dat ook zij moeten doodgaan. Wat ertoe doet, wordt niet gezegd, of toch niet in onze taal.

Omdat die taal in de vroege gedichten ondergeschikt is aan de geluiden van de natuur smeekt de ik-figuur in ‘Naakt’: ‘Geef me een vogelkreet als stem’ (1986a:26). Blijkbaar droomt de dichter ervan een natuurlijk geluid voort te brengen, een geluid dat niets te maken heeft met de spreektaal. Het belangrijke metapoëtische vers uit ‘Naakt’ houdt verband met de *regressus ad naturam*, waarin de *regressus ad uterum*, zoals Bartosik stelt, getransponeerd wordt: ‘Tegenover de babelse denk- en spraakverwarring van onze huidige tijd stelt Hamelink een zintuiglijker, meer rudimentair maar zekerder contact [...]. Vandaar ook dat hij in [']Naakt[’] ([...] de titel duidt op een equivalent van de “rudimentaire mens” die zijn versieringen, zijn verlengstukken heeft afgelegd), een gedicht waarin hij de Moeder Aarde aanroept opdat ze zich over hem zou ontfermen door hem helemaal in zich op te nemen, vraagt: “geef mij een vogelkreet als stem”’ (Bartosik 1978a:113). De *regressus ad naturam* en de superioriteit van de natuurlijke taal zijn ook zichtbaar in ‘Betrekkende mens’; daar is sprake van ‘steeds trager / welsprekende velden’ waarin de ‘betrekkende mens’ betrokken wordt (1986a:27). Zoals Bartosik poneert, gaat een gevoel van harmonie met de buitenwereld steevast gepaard met een toenemende, weldadige vertraging (Bartosik 1978a:543). Het gedicht begint overigens met het woord ‘Langzaam’ (1986a:27).

De mens is beter ter tale wanneer hij zichzelf op een of andere wijze verloren heeft, wanneer zijn geestelijke lichten niet alle werken. Dat blijkt ook uit het belangrijkste metapoëtische gedicht van *Een koude onrust*, ‘Equilibrium’ (1986a:37). Het openingsvers luidt: ‘Nacht roert geheimtaal aan’ (1986a:37). Ik schreef al dat een woordgroepje als ‘heldere wartaal’ niet noodzakelijk negatief is bij Hamelink (1986a:22). Hier zijn de nacht en de ‘geheimtaal’ onlosmakelijk met elkaar verbonden (1986a:37). Het woord ‘geheimtaal’ wijst uiteraard in de richting van hermetisme (1986a:37).

In ‘Gedicht gedrenkt in alcohol’ uit *Oudere gronden* vervagen de contouren van het individu door de duisternis, maar er is ook sprake van dronkenschap (1986a:54). De ‘vrolijke liederen’ waarvan de hoofdfiguur vervuld is, contrasteren met alles wat we tot nu toe gezien hebben (1986a:54). Zelfs in de meest - wat heet - productieve gedichten was er geen spoor van vrolijkheid te vinden. Het is echter maar de vraag of vrolijkheid vruchtbaar is. ‘[A]ls nooit inschikkelijk’ uit de eerste strofe zou kunnen wijzen op een gebrek aan (zelf)kritische zin (1986a:54). In de tweede strofe wordt meer uit de taal gehaald in de woordspeling ‘gelach / kamer’, maar een poëtische voltreffer is dat niet (1986a:54). En het ‘[h]ikken[...] van plezier’ (1986a:54) uit de derde strofe klinkt wel aangenamer, maar *in se* niet indrukwekkender dan het mompelen uit ‘Bivak’ en het bazelen uit ‘Zoekplaat’ (1986a:48). Pas in de slotstrofe van

‘Gedicht gedrenkt in alcohol’ gebeurt er iets dat werkelijk waardevol lijkt: ‘man, extatisch parlerend maar diep in slaap / nu pas op weg gegaan, / ontledigd en zonder grond’ (1986a:54). Zoals Bartosik opmerkt, heeft de wereld beleefd afscheid genomen en is dan de ware reis in het onbekende, het bodemloze van de slaap begonnen (Bartosik 1978a:222). Dat de slaap voor Hamelink zo positief is, hoeft ons volgens hem niet te verwonderen: ‘De slaap is een tijdelijke (illusoire) opheffing van het verschil tussen leven en dood en confronteert ons in zijn ongecontroleerdheid, zijn vrijheid, met het nieuwe. Verlost van bezinning en contemplatie, valt de slaper samen met zichzelf’ (Bartosik 1978a:132). Het vreemde verband tussen slaap en spraak brengt Hamelink, ondanks zijn gedeeltelijke verachting voor het surrealisme, op zijn minst op het theoretische vlak dichter bij Breton en zijn discipelen, meent Bartosik (Bartosik 1978a:30). Roes, extase en trance zijn in vele gedichten de voorwaarde tot het ontstaan van het vers en worden vaak in verband gebracht met het lyrische taalgebruik (Bartosik 1978a:223). In ‘Vriend’, bijvoorbeeld, is naast de muzikaliteit de wijn belangrijk, of beter ‘het woord, dat van de wijndruif afstamt’ (1986a:55). Door dat lyrische woord ontstaat er in dat gedicht een gedicht, besluit Bartosik: ‘Een zwijgen, niet te zeggen. / Met het woord, dat van de wijndruif afstamt, / worden onze stemmen, inderhaast gerijpt, ons afgenomen / en in de wortelgronden waar de vorm bedacht wordt andere, / overbodige lichtdragers weggeharkt’ (1986a:55).

Ontstaat er ook in ‘Gedicht gedrenkt in alcohol’ een gedicht (1986a:54)? Ik denk het niet.[99] Bartosik stelt terecht dat bij de reis in de slaap niet de bestemming van tel is, wel de reis *an sich* (Bartosik 1978a:223). Toch hoor ik spijt doorklinken in het woordgroepje ‘maar diep in slaap’ (1986a:54). De schone slaper zal zijn avonturen in dromenland niet kunnen navertellen. De intense poëtische ervaring die de man hier heeft, zal geen neerslag krijgen.

Op dit punt moet ik het even hebben over de poëtica die Bartosik uit Hamelinks gedichten heeft willen afleiden (Bartosik 1978a:254). Het ‘zwijgen, niet te zeggen’ uit de slotstrofe van ‘Vriend’ is daarbij belangrijk (1986a:55). Volgens Bartosik is het Hamelinks ideaal te communiceren zonder de omweg van woorden en is dat een paradoxaal en ernstig probleem voor een man die zijn enige bestaansreden vindt in het taalkunstwerk. Bartosik brengt dit ideaal in verband met Hamelinks haast platonische opvatting van de taalmatrijs, de stilte: ‘Gebruik makend van een natuurkundige vergelijking, zou men kunnen stellen dat de stilte, net als een straal wit licht voor hij door het prisma in alle kleuren van de regenboog gebroken wordt, potentieel alle woorden van de taal in zich vervat houdt, geneutraliseerd: een soort hypothetische (idealistisch aandoende) metataal van stilte, waarin de tegengestelden nog niet gepolariseerd zijn, elkaar nog niet uitsluiten, waar het “Nein” nog niet “vom Ja”

gescheiden is... een overkoepelende geest van spraak & tegenspraak wellicht' (Bartosik 1978a:253). De wijn en de slaap zouden deze pretaal iets bereikbaarder moeten maken, of toch de indruk wekken dat ze iets bereikbaarder is. Zoals Bartosik schrijft, droomt de kunstenaar dus van de veeleisende paradox het onzegbare te vatten met woorden. Zijn bewondering voor Achterberg en Rimbaud is daar een teken van. Het is volgens Bartosik ook geen toeval dat de 'Vriend' uit het gelijknamige gedicht Friedrich Hölderlin is; hij droomde er immers van louter zang te worden, of on-middel-lijke muziek (1986a:55). Hamelink zei in het interview met Verdaasdonk: 'Rechtstreeks valt er niks te zeggen. Daarvoor zou je een metataal nodig hebben en die is er niet, of je moet Hölderlin heten, die in zijn waanzinperiode, of in wat daarvoor aangezien wordt, "pallaksch" mompelde en daar "ja" of "nee" mee bedoelde, al naar zijn stemming op dat moment' (Hamelink in Verdaasdonk 1975:2 in Bartosik 1978a:255). Bartosik wijst ook op de verwantschap van Hamelink met Celan, die droomde van een taal waarin ja en neen elkaar niet zouden uitsluiten en die zijn gedicht 'Tübingen, Jänner' afsloot met '("Pallaksch. Pallaksch.")'.

Een gedicht dat volgens Bartosik (Bartosik 1978a:204) een pendant vormt voor alle avondlijke en nachtelijke gedichten is 'Zoekplaat' uit *Oudere gronden* (1986a:48). De eerste strofe lijkt me een schets van een vruchtbare ochtend. Het poëtische van de wereld wordt erkend. Niet alleen de elementen zelf, de *signifiés*, maar ook de *signifiants* die ervoor bedacht zijn (de 'rinkinkende namen'), worden prachtig gevonden (1986a:48). In die van leven barstende ochtend is niet alles nieuw. Bij Hamelink is er altijd aandacht voor de traditie: 'De verst verwortelde sagen stijgen op tot aan zegbaarheid' (1986a:48). De slotverzen van de strofe tonen een graankorrel die, eigenlijk tegen zijn zin zoals Christus zelf, sterft om leven te geven. In de eerste strofe, kortom, gaan dynamiek en vitaliteit crescendo.

De eerste woorden van de tweede strofe, 'En kijk kijk', lijken een nieuw orgelpunt in te leiden (1986a:48). Maar er komt een anticlimax. Net als in 'In stilte' en 'Hercules Seghers' vinden we in dit zoekprentje een mens terug. Dit misplaatste element is het enige op aarde dat nog niet helemaal ontwaakt is. De mens wordt hier weinig aantrekkelijk voorgesteld. Bij de muts denk ik aan een slaapmuts. En de muts staat scheef: de mens heeft een ochtendhumeur. Na de nacht confronteert de aanbrekende dag, waarin de natuur haar krachten demonstreert, de mens weer met zijn bedroevende status van aardwurm. Wat kan hij dan ook meer wensen dan opgenomen te worden in de natuur, dan er deel van te worden? Na de kortstondige illusie van die eenheid geboden door de slaap belandt de mens weer met een smak in de realiteit. Uit frustratie schopt hij de horde blaren.

Op die manier uit hij zijn gevoelens beter dan met behulp van de taal. Immers, '[n]iet te spreken' is de mens, wat suggereert dat communicatie in wezen onmogelijk is (1986a:48). Een nog belangrijker statement is te vinden in het slotvers: 'en bazelt wat in zijn onwennige pasklare taal' (1986a:48). Bartosik schrijft: 'Men wege de geladenheid van het woord "onwennig" goed af: [hier] staan wij blijkbaar als vreemden, ontheemden zelfs tegenover ons meest voor de hand liggende communicatiemiddel' (Bartosik 1978a:438). Het slotvers contrasteert, zoals hij opmerkt, met de eerste strofe: terwijl daar aandacht was voor de 'verst verwortelde sagen', is de taal van de mens pas-klaar (1986a:48). Bartosik vraagt zich af of dat een commentaar is op de wildgroei van neologismen, leenwoorden, en het gebrek aan respect voor de etymologie. Het woord 'pasklare' (1986a:48) roept in ieder geval de gedachte op aan een taal die al te zeer op functionaliteit gericht is, aan een afgevlakte taal voor de massa en, zo vervolgt hij, Hamelink is bijzonder gevoelig voor het onachtzame, in sommige gevallen zelfs haast criminele taalgebruik van de doorsneemens; 'We zijn niet langer thuis in de taal. [...] En daar waar de taal ons niet meer toebehoort, daar is ook iets met het denken aan de hand' (Bartosik 1978a:439).

Er staat wel: '*zijn* onwennige pasklare taal' (mijn cursivering, A.D.C.) (1986a:48). Dat schept mogelijkheden. Wellicht is de 'onwennige pasklare taal' niet de taal van de dichter, die de taal in al haar geledingen - haar muzikaliteit ('rinkinkende') en geschiedenis ('verst verwortelde sagen') bijvoorbeeld - wil beleven (1986a:48). Ook Bartosik gelooft dat hier een onderscheid moet worden gemaakt tussen de dagelijkse, tot op de draad versleten omgangstaal en het poëtische taalgebruik (Bartosik 1978a:28). De taal blijft volgens hem een nooduitgang naar nieuwe mogelijkheden.

'[Z]ijn onwennige pasklare taal' zou dus kunnen wijzen op dat wat de mens van de taal gemaakt heeft, op het kleine deeltje dat hij ervan gebruikt, terwijl hij vele mogelijkheden onbenut laat (1986a:48). Die 'zijn' houdt met andere woorden een veroordeling in van het zogenaamd normale taalgebruik (1986a:48). Ook in de omgekeerde richting kan er sprake zijn van een verwerping. Bij het schoppen in de horde blaren kan men denken aan bladeren, aan een dichtbundel, en aan de afkeer die Jan-met-de-pet daarvan heeft. De afgevallen blaren zouden de mens kunnen herinneren aan zijn sterfelijkheid, die hem *malgré tout* onvermijdelijk kwelt. Misschien doet poëzie - door de idee van eeuwigheid die zij uitstraalt - dat ook.

De 'onwennige pasklare' is de taal van de mens (1986a:48). De dichter is echter ook een mens. Bijgevolg kan hij zich niet helemaal van die verdorven taal distantiëren. Getuige daarvan de 'slijmmond' uit 'Equilibrium', die lang niet altijd een muntsmaak, waarover later meer, heeft (1986a:37). Het is in dat verband interessant hoe een zekere A.R. de slotregel van

‘Zoekplaat’ interpreteert: ‘De oermens, wie het nog aan woorden ontbreekt, leeft in de dichter, stamelend maar onmiskenbaar’ (A.R. 1969).

‘Daar waar hij zich in *Oudere gronden* voornamelijk bezon over de vormaspecten van de taal: lyrisme enerzijds, onze “onwennige pasklare taal” anderzijds, waarin we hoogstens een beetje kunnen bazelen [...] komt in *Geest van spraak & tegenspraak* nu ook de beruchte boodschap ter sprake. Deze wordt door de dichter beslist te luidruchtig gevonden, te zeer gebonden aan de tijd’, meent Bartosik (Bartosik 1977:734). Hij ziet de eenvoudige betekenis van het gedicht en de begrenzing van de dichter als sprekend subject hier gerelativeerd worden. Verder merkt hij op: ‘De verzoeking om de aan allen en niemand toebehorende pretaal te benaderen, de betrachting zo stil mogelijk te spreken en een ondubbelzinnige boodschap te vermijden, ook de wil om een zo collectief mogelijke emotie uit te drukken, zijn evenzovele facetten van deze poëzie die een hoofdkenmerk van de volgende drie bundels aankondigen: de toenadering tot de anonimiteit, die in een titel als Niemandsgedichten zal culmineren’ (Bartosik 1978a:306). Volgens Bartosik zal dit alles in *Windwaarts, wortelher*, in *Witvelden, inscripties* en in *Hersenopgang* verstrekkende gevolgen krijgen, zoals de personificatie en volmaakte onafhankelijkheid van de taal.

Zover is het nog niet in *Geest van spraak en tegenspraak*. Maar Bartosik wijst op de onpersoonlijk gehouden syntaxis en werkwoordvormen, die al in die richting gaan (Bartosik 1978a:307). Om een onbekend gevoel, een onontgonnen iets te kunnen ontdekken, moet het ik zichzelf blijkbaar wegwerken, zich vrijmaken. Bijgevolg is er, zo schrijft hij, sprake van een paradox: de uiterst persoonlijke zoektocht in de taal (die in een bloedeigen *parole* resulteert) zoekt toenadering tot een spreektrant waarin het ik weggewist is.

Tot op zekere hoogte kan een ik weggewist worden in een wij. Dat is het geval in ‘Vruchtachtig woonden’ (1986a:61). Het openingsgedicht van *Geest van spraak en tegenspraak* plaatst ons volgens Bartosik in het hart van het kiemkrachtige (Bartosik 1978a:204). Het vers baadt in een sprookjesachtige sfeer, de sfeer van het *in illo tempore*. Het moet echter opgemerkt dat hier de verleden tijd gebruikt wordt.

Ik kan het niet eens zijn met de anonieme criticus van het *Brabants Nieuwsblad* wanneer die schrijft: ‘[In “Vruchtachtig woonden”] is de mens opgenomen in de natuur, is daar enkel maar bestaan, totdat hij de taal ontdekt en niet langer “eenvoudig [/] bewustzijn” is “toegevoegd aan [/] iets onbestaanbaars”, maar hij zet een masker op en gaat heersen. Tegenover die heersende mens staat de dichter die een voortdurende strijd moet leveren met

de taal als kommunikatiemiddel. Hij wil zichzelf bevestigd zien door middel van de taal' (Anoniem 1972). Volgens mij is het niet zo dat de taal in dit gedicht een probleem vormt of een breuk veroorzaakt. Zoals Bartosik (Bartosik 1978a:300) poneert, vertoeven zij die weten hoe je de wereld 'vruchtachtig' kan bewonen dichtbij de taal, 'groen, / dichtbij, groen en onweerlegbaar' en worden zij 'lichtwijzers' (1986a:61). In 'Zijnde' lijkt iemand de oefening te maken: hij probeert een ander bestaan uit, dichtbij de natuur (1986a:68). '[D]e onuitsprekelijke brandnetel' toont alweer aan dat de natuur, in haar stilte, mondiger is dan de mens (1986a:68). Zij is van zo'n overrompelende schoonheid dat er geen woorden voor (nodig) zijn, of dat de mens die de dingen wil beschrijven tekortschiet. De mens haalt in ieder geval niet uit zijn taal wat erin zit, zoals blijkt uit de verzen 'Tot de gouden rede overhellend / van de vergeetmens' (1986a:68). Wie zichzelf kan vergeten, is in staat tot een schitterender ('gouden') taalgebruik (1986a:68).

Natuurlijk is ook bij 'Vruchtachtig woonden' de gedachte aan de *regressus ad naturam* belangrijk (1986a:61). Het valt, om voort te gaan op het zelfverlies, volgens Bartosik niet uit te sluiten dat de dichter hoopt dat de lezer 'slaapplant' hoort wanneer de 'sla-plant' (1986a:61) geprezen wordt (Bartosik 1978a:267).

Net als in 'Vruchtachtig woonden' is in 'Blauwdruk' een 'wij'-collectief aan het woord (1986a:71). Maar terwijl de mensen uit het eerste gedicht ontspannen natuurlijke heersers leken, waren - ook 'Blauwdruk' staat in het imperfectum - en zijn de hoofdrolspelers van het laatste minder fortuinlijk. De 'lichtwijzers' ontbrak het aan niets (1986a:61). In 'Blauwdruk' moesten de mensen, slaven van het leven, koortsachtig graven naar god en taal. Dit verbindt de criticus Dirk Kroon met het besef van dood, van sterfelijkheid: 'Dat essentiële besef blijkt van meervoud enkelvoud te maken. En enkelvoud dwingt tot spraak, tot de zoektocht naar een complement. Dat is de blauwdruk waarin de mens getekend is' (Kroon 1983:32). De mens zoekt naar taal om met zijn medemens te kunnen spreken en zich daardoor minder alleen te voelen in zijn lot. De mensen, samen maar ieder voor zich frenetiek gravende angsthazen, graven naar troost.

De protagonisten uit 'Blauwdruk' lijken wat te hebben gevonden. Maar ontegensprekelijk overheerst in dit gedicht de ontgoocheling. Blijkbaar is wat gevonden werd niet wat ze ervan verwacht hadden. Het lijkt zelfs alsof ze beter af waren zonder, alsof ze voor en tijdens het graven het geluk hadden ('ons bezit') en het verkwistten ('een grijpstuiver') (1986a:71). Wat het religieuze betreft, nam de mens genoegen met een paar fabeltjes: 'dood ging en snelle beweging, / een wolk sprak ja en amen / in vogelvlucht' - dit terwijl hij de

vleugel die hij in zich droeg liet afsterven (1986a:71). Bartosik, die het gedicht eveneens ziet zinspelen op een al te makkelijke aanvaarding van het godsprincipe, wijst erop dat het woord blauwdruk gelezen kan worden als de druk van het blauw of, om met Jean Giono te spreken, *Le poids du ciel* (Bartosik 1978a:315). Deze strohalm wordt volgens hem verbonden met een al te berustende instemming met de in lexicons vastgelegde taal. 'De voedselvoorraad van de hersenschors / werd lexicon', staat er en dat lijkt geen geringe anticlimax (1986a:71). De mens had het zo druk met graven naar hoger honing dat hij vergat welke mogelijkheden (die 'voedselvoorraad' schijnt me haast onuitputtelijk toe) hij al had (1986a:71).

Zo lijkt hij die mogelijkheden te hebben verloren. 'Uitgeput vielen we / in een toekomstige slaap': het leven is niets, een prefiguratie van de totale slaap waarnaar verlangd wordt (1986a:71). Bartosik leest deze verzen echter hoopvoller (Bartosik 1978a:315). Volgens hem wordt het gedicht als blauwdruk opgeborgen voor betere tijden. Hij stelt dat dit een van die gedichten is die slechts de voorafschaduwing zijn van wat ze hadden moeten worden. Het prepoëtische, zoals hij de tastende genese noemt, wordt bij Hamelink inderdaad vaak tot poëzie verheven; het vervangt het tot mislukken gedoemde, onuitvoerbare metatalige gedicht. De titel 'Blauwdruk' drukt die grondgedachte goed uit.

De slotstrofe van 'Psalmodisch' kan eveneens gelezen worden als toekomstgericht: 'niets was mislukt, nog / moest voor het eerst de wereld opkomen / in een mensen*mond*, mensenoor, / mensenverstand' (mijn cursivering, A.D.C.) (1986a:63). Op zich klinkt dit eerder positief. Maar deze strofe is een sermoen uit een kippensnavel, waarnaar 'de gebroken bloedende harten' komen luisteren op 'de mestvaalt' (1986a:63). Deze scène die de lezer, zoals Bartosik opmerkt (Bartosik 1978a:540), aan *Van den vos Reynaerde* kan herinneren, kan dus ook een kritiek inhouden op het christendom, dat de mens levenslang aan het lijntje houdt.

Het principe van spraak en tegenspraak is bijzonder belangrijk met betrekking tot het christendom. Al lijkt in 'Psalmodisch' en 'Blauwdruk' bepaald onzacht te worden omgegaan met de godsidee, in *Geest van spraak en tegenspraak* staat ook 'Het ongemunt uur' (1986a:64). De 'Kelkrank' - net als de 'wijndruif' uit 'Vriend' (1986a:55) een voorbeeld van christelijke beeldspraak - zegt er iets 'onoverwoord / baars' (1986a:64). (De taal van) het christendom lijkt dus een niet te evenaren inspiratiebron. In een interview zei Hamelink dat hij het Grote Boek, de Bijbel, wou laten doorschemeren in zijn kleine boeken (Hamelink in Ramaker 1977).

Van (de taal van) het christendom als inspiratiebron is het maar een kleine stap naar de goddelijke oorsprong van de taal. De menselijke inbreng is echter belangrijker in *Eerste*

gedichten. ‘Hartstonden, urengrauwsel’ uit *Windwaarts, wortelher* lijkt een herschrijving van het scheppingsverhaal: ‘En de mens maakte zich god en zijn god / aanbad hem’ (1986a:94). Alles is er ‘pre-, post-adamisch neerdalend’, de mens wordt er geboren in de erfenis van zijn voorgangers (1986a:94). En er staat: ‘Taal werd geboodschapt ook, zwijgtaal, / menstaal’ (1986a:94). In het licht van Hamelinks stiltethematiek zou het woord ‘zwijgtaal’ positief kunnen zijn (1986a:94). Maar evengoed kan daarbij gedacht worden aan het feit dat de mens kan spreken zonder iets te zeggen, dat hij met behulp van woorden dingen kan verzwijgen. De ‘menstaal’ lijkt al te onvolmaakt (1986a:94).

Terwijl de eerste gedichten van *Windwaarts, wortelher* tabula rasa's bevatten waarin wordt afgerekend met onze cultuur, zijn de latere gedichten optimistischer, schrijft Bartosik terecht (Bartosik 1978a:442). Zo is er het korte ‘Ingekapseld’ (1986a:89). Zoals Bartosik opmerkt, wordt daarin de beweging naar de ander toe gesuggereerd en overheerst het beeld van de cocon het hele gedicht. De ‘leefzin’ is slechts tijdelijk opgerold in afwachting van de vrije vlucht van de beloofde vlinder: ‘Ingekapseld / door tijdkou, / leefzin opgerold. // Rupstrage woorden / zijn onderweg / naar een warme rood / geademde luchtbel’ (1986a:89). De gedichten die in het drijfzand van het prepoëtische blijven steken - dit is daar een voorbeeld van - zijn vanaf *Windwaarts, wortelher* van een andere aard (Bartosik 1978a:356). Al zijn ze nog steeds niet veel meer dan de voorbode van het ongeschreven gedicht, ze dragen de tekens van hoop en toekomst en drukken een warme, behoedzame beweging naar het opene en nieuwe uit. Van der Vegt stelt naar aanleiding van ‘Ingekapseld’ dat Hamelinks poëzie een scheppingspoëzie is, de taal scheppingsdaad (Van der Vegt 1976).

Het gaat in het gedicht over ‘een warme rood / geademde luchtbel’ (1986a:89). De pneuma is niet onbelangrijk in de vroege metapoëzie. De adem komt ook voor in het gedicht dat na ‘Ingekapseld’ staat afgedrukt: ‘Uitgewoond hart, basis’ (1986a:90). Uiteraard heeft dat ‘Uitgewoond hart’ (1986a:90) te maken met onze gevoeligheid die afgestompt is, of opgebrand - een ander gedicht eindigt met ‘De vlezen voelhoorn be / proeft voorzichtig - / wat verkoold gevoel’ (1986a:88). Net als ‘Ingekapseld’ vertoont ‘Uitgewoond hart, basis’ een bijzonder uitgewerkte beeldspraak en zoals Bartosik stelt, krijgt het gedicht daardoor een extra dimensie (Bartosik 1978b:24). De volgehouden metaforiek kan voor hem goedmaken dat het onzegbare hier, zoals al te vaak in *Windwaarts, wortelher*, zo nadrukkelijk aanwezig is. Dankzij de beeldspraak krijgt het woord ‘basis’ uit de beginstrofe, ‘Uitgewoond hart: basis / van gevoelspuin, om / en om gewoeld’, na de lectuur van het hele gedicht een verrassende dubbele bodem, stelt hij (1986a:90). De lezer heeft immers de neiging de basis achteraf ook te interpreteren als een luchtbasis of startbaan. Het verwoeste hart wordt dan, ondanks alles, het

steunpunt waarop de dichter zich afzet om zijn zwevende beweging te maken, want we hebben hier, zoals zo dikwijls, te maken met een icarisch verlangen. Met de longen zelf is niets aan de hand, zo blijkt uit de zweefproef, maar de dichter heeft zo'n hoge vlucht genomen dat hij in zuurstofloze regionen terecht gekomen is. De slotwoorden, 'komt adem / tekort', drukken dan ook zowel een succes als een echec uit, besluit Bartosik terecht (1986a:90).

De hoop is in *Windwaarts, wortelher* op de adem en op het gevoel gesteld. Dat is ook het geval in 'Tot de grammatica' (1986a:95). Daar is sprake van een jij en een ik. Zij zouden geliefden kunnen zijn. Uit dit gedicht blijkt in ieder geval dat de relatie van het ik en de ander complex en niet constant is: 'uit elkaar / kruimelend, saam / kittend' (1986a:95). Hoewel de net geciteerde verzen en het ingaan-tot erotisch klinken, lijkt de onderneming geen plezier (er staat 'moesten', en niet 'mochten' of 'wilden') en lijkt het uiteindelijke welslagen ervan af te hangen van een derde: 'Wie, na / de woordwording, / spreekt ons buigbaar, / lingua franca van het gevoel' (1986a:95). De spreekstem moet zijn lot leggen in de handen van een illustere onbekende. Na de geboorte in de taal - 'jij, ik, gestookt / uit adem' (1986a:95), waarbij het werkwoord stoken, zoals Bartosik opmerkt, de gedachte oproept aan iets warms en geestrijks (Bartosik 1978b:35) - moeten de jij en ik immers echt tot leven worden gewekt. De lezer moet het personage het leven in de neus blazen; hij moet hem 'buigbaar' spreken (1986a:95).

'Buigbaar' is volgens Bartosik het belangrijkste woord van 'Tot de grammatica':

> Samen met hem in te gaan tot de spraakkunst (die de woorden in feite tot een leer verenigt), tot het al te verwaarloosde en onderschatte huis van de taal, ziedaar wat Hamelink de ander vraagt: laten we van jij en ik een wij maken. Maar daarmee is het gedicht nog niet uitgepraat. Het [...] woord 'wie' heeft duidelijk de bedoeling het kader van het louter literaire te doorbreken. De centrale vondst is dan ook het woord 'buigbaar': het wijst eerst en vooral terug naar de sluitende wereld van de grammatika, die tegelijk toch ook vol variaties, verbuigingen is; Hamelink vraagt ons in feite alle persoonsvormen en naamvallen te leren bewonen, niet langer gehecht en gebonden te blijven aan de eerste persoon enkelvoud die wij in wezen zijn. Maar 'buigbaar' houdt uiteraard ook verband met het buigzame, het beweeglijke, soepele, niet inerte. De 'woordwording' die wij ons in eerste instantie met behulp van de poëzie aanmatigen, is nog niet voldoende. De tekst dringt er eigenlijk op aan om in een oneindige voltooiing omgedragen te worden, beproefd, geproefd te worden van mond tot mond. Hij vraagt om de eindeloze vermenigvuldiging van de onbekende 'jij', - de ware 'lingua franca' (Bartosik 1978b:34).

In deze verzen lijkt de lezer ertoe in staat de jij en ik buigbaar te spreken. Veel meer dan op zijn verstand, moet hij daarvoor een beroep doen op de 'lingua franca van het gevoel'

(1986a:95). Uit het slotvers blijkt dat het verlangen naar stilte en het verlangen naar een voertaal die iedereen verstaat geen *contradictio in termininis* vormen in Hamelinks oeuvre.

Aangezien de jij- en de ik-figuur hier vereenzelvigd kunnen worden met de lezer en de dichter, had ik 'Tot de grammatica' ook kunnen bespreken in het hoofdstukje getiteld 'Gestalte'. Hetzelfde geldt voor het uitermate positieve gedicht 'Vinger en lip' (1986a:100). Hieruit blijkt immers dat de twee uiteinden van het communicatieve schema tot op zekere hoogte verwisselbaar zijn, of dat zij ingevuld kunnen worden door een en dezelfde persoon. In 'Vinger en lip' is de dichter een lezer: hij bladert in het 'bosboek' (1986a:100). Het gedicht kan onder andere geïnterpreteerd worden als het relaas van een deugddoende boswandeling waarbij de hoofdfiguur de natuur, waarvan we heel wat kunnen leren, leest.

Ik heb 'Vinger en lip' niet bewaard voor het volgende subhoofdstuk, omdat de natuur de hoofdfiguur ook inspireert op het talige vlak, zoals af te leiden valt uit de slotstrofe. Die inspiratie heeft iets van een therapie, van een kuur, waar dringend behoefte aan was: '[r]eanimatietechniek / van de stilte: het glazen woudhart / bolgeblazen met adem' - de stilte en de adem blijven hier belangrijk (1986a:100). Volgens Bartosik is de oppervlaktespanning van de bel mogelijk een equivalent voor de noodzakelijke vormspankracht die het gedicht in de tijd overeind moet houden (Bartosik 1978a:442). Voor mij is hier vooral belangrijk dat er, door het lezen van de natuur, nieuwe woorden ontstaan: 'Regenruis, zwijgbezinksel / neemt fijngezintuigd op / in zijn kleine kroniek' (1986a:100). Dat zijn drie nieuwvormingen in drie verzen. '[F]ijngezintuigd' (1986a:100) zou op de dichter kunnen slaan, op de chroniqueur - Bartosik denkt bij de laatste twee woorden aan de *Kleine kroniek van Anna Magdalena Bach* (Bartosik 1979:65) - van het algemeen-menselijke en het eeuwige. Dankzij zijn scherp afgestelde zintuigen kan hij de natuur tenvolle beleven. Het onvertaalbare dat hij ervaart in de superieure taal der natuur probeert hij, die zweeft tussen bescheidenheid ('kleine kroniek') en een zekere zelfverzekerdheid ('fijngezintuigd'), te vertalen naar de onze (1986a:100).

In 'Vinger en lip' lijkt dat, zoals gezegd, te lukken. Maar dichten is geen geringe opdracht en succes is verre van gegarandeerd. We kunnen het alleen maar niet opgeven. In de slotstrofe van het gedicht dat begint met 'Men ruimt ons plaats in / in het onzegbare' klinkt het: 'Mond, / overnieuw en nooit / in een bloeivaste ruimte postvattend, / we bevestigen je / met de spraak / en het speeksel' (1986a:104). In deze verzen is de lichamelijkheid problematischer dan in 'Vinger en lip', waar ze bijdraagt tot het 'fijngezintuigd'-zijn (1986a:100). Een vers als 'We staan boers de mond doorbloed' lijkt onmogelijk positief te lezen (1986a:99). In dat gedicht domineert, zoals Bartosik stelt, de structuur van het gericht - van oudsher werd onder de linde recht gesproken - en wordt een het-antwoord-schuldig-

blijven verwoord; aan het eind komen onze lompe lichamelijkheid en onze gebrekkige geestelijke vermogens samen in een woord (Bartosik 1978a:413). Bartosik heeft opgemerkt dat het slot verwant is aan Celans 'Sommerbericht': 'Nog weer mei. Nog / weer besluiteloos, blind, in zichzelf gekeerd / monologen van zandhaver, windgewas, / breindoorn' (1986a:99). De pijn van het zijn is voor een groot stuk een pijn van het brein. Wij lijken te vleselijk en te log om de taal goed te kunnen gebruiken, om er zinnige dingen mee te doen.

Andere gedichten klinken positiever. Het centrale couplet van 'Het losgeslagen geheugenwrak' is gereserveerd voor '[d]e spooktaal van onze monden / waarmee we elkaar het donker toedronken' (1986a:91). Zoals Bartosik schrijft, is hier sprake van een zintuiglijk, direct contact: elkaars dorst lessen - mond aan mond nog wel - is iets anders dan elkaar zonder meer op het verstandelijke vlak begrijpen (Bartosik 1978b:23). Mij valt op dat de centrale verzen - alweer, maar in tegenstelling tot de rest van het gedicht - in de onvoltooid verleden tijd staan. Het lijkt dus te gaan om een vroegere handelswijze, waaraan teruggedacht wordt en die herhaald wordt. In 'Het losgeslagen geheugenwrak' krijgen we eindelijk opnieuw oog voor de traditie. Het gedicht is, zo poneert Bartosik terecht, vooral een indirect pleidooi voor het respecteren van het verleden, wat het uitbouwen van de toekomst moet verlichten (Bartosik 1981a:10). Het heeft wat van een droom, stelt hij, en het nachtelijke is een van de elementen die die droom iets spookachtigs geven. Op het 'losgeslagen geheugenwrak' moeten ontelbare doden zitten (1986a:91).

Nachtelijk en spookachtig zijn woorden die ook niet misstaan in de buurt van 'Voorbij het ontbonden' (1986a:98). In zijn bespreking van *Windwaarts, wortelher* stelt Harry van Santfoort: 'Het gaat over gedichten die de zo geprezen en vaak nietszeggende communicatie in onze samenleving volledig uithollen, om een beeld van Hamelink aan te halen: "[V]an de kiemtaal der doden / rookt ons de mond"' (Van Santfoort 1974). Van Santfoort schrijft terecht dat Hamelink onze communicatie aan de kaak stelt. Maar Bartosik (Bartosik 1981a:10) leest de slotverzen van dit gedicht positiever en ook voor mij klinkt het woord 'kiemtaal' (1986a:98) vruchtbaar en beloftevol. Volgens Bartosik wijdt Hamelink hele gedichten aan ontmoetingen, confrontaties van levenden en doden, die een gestaag groeiende gemeenschap vormen (Bartosik 1981a:10). De doden blijven slechts dood als wij hen als zodanig beschouwen en de solidariteit die Hamelink beoogt moet ook hen omsluiten. Zij zullen ons vroeg of laat in hun buurt moeten dulden, waarom zouden wij hun dan geen plaats gunnen in ons collectief bewustzijn, vraagt Bartosik, die het veelzeggend vindt dat de auteur in *De droom van de poëzie* niet alleen Homerus, T.S. Eliot en Goethe, maar ook de anonieme doden gedenkt. De strenge scheiding van leven en dood is, zo schrijft hij, zonder meer een denkfout.

Voor Bartosik roept de beginstrofe van ‘Voorbij het ontbonden’ onvermijdelijk iets beenachtigs op (Bartosik 1981a:11). Hij denkt aan een kaakbeen waarvan de tong, lip en strot verdwenen zijn en vindt het bijgevolg logisch dat dit nachtelijke gesprek niet met woorden gevoerd wordt: ‘Van de kiemtaal der doden / rookt ons de mond’ (1986a:98). De rook beschouwt hij als een van de vele metaforen in Hamelinks vroege werk die stomme surrogaten willen zijn voor een stilte die niet te verwezenlijken is met behulp van woorden. Verder merkt hij gradaties in het spreken op (Bartosik 1978a:448). In de vierde strofe van ‘Voorbij het ontbonden’ kruist men het woord ‘op spraakhoogte’, zoals schermers, met de ernst van een levensbelangrijk duel (1986a:98). Hier wordt ons volgens Bartosik gevraagd de mond niet al te voortvarend te openen.

Bartosik merkt op dat in de bundel met de veelzeggende titel *Witvelden, inscripties* het belang van het bladwit toeneemt (Bartosik 1978b:16). Dit houdt uiteraard verband met het zwijgen en de stilte. Hij meent dat het bladwit zijn sporen ook binnen de inscripties heeft achtergelaten en dat de dichter het woord op de zogenaamde witvelden moet veroveren. In Hamelinks vroegste werken heeft de natuur vaak al iets satanisch en biedt zij weerstand aan de mens die haar benadert. Volgens Bartosik gebruikt Hamelink in zijn latere vroege werk graag het winterse, apocalyptische beeld van de sneeuw om die idee op te roepen: de reeuwse sneeuw die alle leven aan het oog onttrekt, ook een vast chiffre om aan te duiden wat het suprahistorisch geheugen van de mens indijkt en vertroebelt (Bartosik 1978a:18).

In het tweede gedicht van de bundel staat ‘De binnenruimte kromp / in tot taalengte’; uit die ‘taalengte’ zoekt de spreekstem zich een weg (1986a:114). Daar - dat wil zeggen in onze hedendaagse wereld, want daarvan biedt het gedicht ‘Toen ze niet meer in de levende’ een beeld - zijn de dingen immers te eng en te statisch (1986a:114). ‘De vlamzuivere aandrift, / bestemd tot veelzijdig zweven, / kreeg vaste betekenis. / Alle gestalten werden / met functies bedacht, / met functies verhard’: dit alles druist in tegen de natuur van het gedicht (1986a:114). Het gedicht dat ook niet meer lijkt te zijn wat het geweest is, maar dat, met zijn bewegende betekenissen, toch nog gebouwd is op ‘het ongeregelde, / het bewegende’ (1986a:114).

Al laat zij zich niet dwingen en al is zij dringend aan restauratie toe, de taal heeft haar nut. Dat blijkt uit ‘Na het wijnjaar niet de wijsheid’ (1986a:123). De eerste strofe gaat volgens Bartosik over onze gebrekkige manier van omgaan met het verleden (Bartosik 1979:59). Blijkbaar bezitten wij in geen enkel opzicht de kunst geschiedenis te schrijven. Onze geschiedenisboeken zijn de naam ‘bevindelijkheidsboek’ niet waardig (1986a:123). De

‘vergeetmens’ leert niets uit het verleden (1986a:68). Hoe triest onze tijd wel is, blijkt voor Bartosik uit de tweede en derde strofe. Aan het eind van het gedicht wordt echter gezegd dat de taal is als sterk water, een middel om dingen te bewaren. De taal is ook het instrument van de dichter. In ‘Na het wijnjaar niet de wijsheid’ wordt reikhalzend uitgekeken naar de toekomst, naar het ‘wie / weet wanneer’, het ogenblik waarop ‘de vuurslaande // long’ van de poëet - bij die ‘vuurslaande long’ kan gedacht worden aan het levengevende van de pneuma, maar ook aan een vuursteen - haar slag zal slaan, besluit Bartosik (1986a:123).

Een razende spijt om de verloedering van de taal is verder te vinden in *Hersenopgang*. Natuurlijk hangt de woede om wat de mens heeft laten gebeuren met de taal samen met de woede om wat hij heeft laten gebeuren in het algemeen. Philip Smyth stelt: ‘[A] relatively large number of the images refer to the importance and difficulty of communication; terms such as spraak [...], taal [...], and woord [...] occur again and again in ever-varying contexts. A second important motif, suggested by images alluding to vital physiological functions, is perhaps identifiable as the precariousness of life; adem [...] and bloed [...], for instance, are also terms of frequent occurence’ (Smyth 1976:416).

‘Wat aan taalgebied goudgemunt’ is een van de toegankelijkste gedichten uit de bundel - de weg naar meer helderheid is al met *Hersenopgang* ingezet (1986a:137). In dat gedicht duikt het beeld van de munt op. In ‘Equilibrium’ (1986a:37), ‘Complex’ (‘[O]p ieders lip het gevleugeld woordding’ staat daar, maar de kloosterzuster die de protagoniste is, lijkt meer te verlangen naar ‘de muntsmaak, de onweersachtige kus’ (1986a:57)) en ‘Het ongemunt uur’ (1986a:64) komt het woord munt ook voor. Opvallend is verder het woord ‘taalgebied’ en dan vooral de grootte die het impliceert: het gaat hier om een land, om een rijk (1986a:137). In den beginne had de mens meer dan *a silver spoon in his mouth*. Maar wij - in dit gedicht wordt alweer de eerste persoon meervoud gebruikt - hebben onze talenten slecht gebruikt. Wij verloren misschien niet alles, maar toch veel. Alweer komt hier de idee van de ‘grijpstuiver’ uit ‘Blauwdruk’ voor (1986a:71); de beeldspraak is erg economisch getint: ‘goudgemunt’, ‘windhandel’, ‘ontwaardend’, ‘hand [...] vol gaten / die al het ongedekte uitgaf’ (1986a:137). We logen (‘onwaar / woord’) (1986a:137). We verkochten lucht (‘windhandel’) (1986a:137). We praatten om niets te zeggen (‘lege betekenis’) (1986a:137). Dit alles heeft ons instrument aangetast en verdacht gemaakt.

De natuur en de slaap/verdoving komen nog tevoorschijn als rijke taalgronden, zoals in het vers ‘Opschrikkingen / uit de papaver-, de schermbloemslaap’ (1986a:137). Niet

toevallig is het in de droom dat we de waarheid inzien en schuldbewust anders handelen: ‘In de droom / wijzen we nog de hand af vol gaten / die al het ongedekte uitgaf’ (1986a:137).

Volgens Bartosik vat dit gedicht de onrustbarend lang durende winterslaap van de mensheid uitstekend samen (Bartosik 1978a:530). Voor hem wordt hier een talig tabula rasa gemaakt met het oog op de toekomst (Bartosik 1978b:20). In *Windwaarts, wortelher* zag hij Hamelink iets vergelijkbaars doen met het gevoel: de versleten versie ervan werd weggegumd om daarna, vanuit het bereikte vriespunt, opnieuw ‘wat verkoold gevoel’ te beproeven (1986a:88). Wie vandaag nog aanspraak wenst te maken op het lied, op het zingen, moet eerst leren zwijgen als een steen en ‘de hand [...] vol gaten’ afwijzen ‘die al het ongedekte uitgaf’, stelt Bartosik (1986a:137).

Pas na een tabula rasa kan gedacht worden aan een project zoals beschreven in ‘Tijd, ijsgang van taal’ (1986a:134). Bartosik poneert dat de strijd tegen de tijd, de poging om van de plastic wegwerptijd gezamenlijk toch nog een *epopée de géants* te maken, meer dan eens mythische allures aanneemt bij Hamelink en dit gedicht staaft volgens hem die stelling (Bartosik 1978a:246). Het gebruik van het stafrijm lijkt deze verzen het cachet te moeten meegeven van de tijd trotserende mysterieuze skaldenpoëzie, van runen haast. Het is alsof hier gesuggereerd wordt dat het vers meteen en bij voorbaat zijn plaats in de geschiedenis heeft en thuis is in zijn tijd. Daarom, stelt Bartosik, heeft het gedicht op paradoxale wijze toekomst.

Op de toekomst gericht is ook het bijzonder hermetische ‘Mondgeschilderd de stilte’, waarin ‘het woord’ de hoofdrol speelt of toch zeer belangrijk is (1986a:136). De eerste twee verzen bevestigen volgens Bartosik (Bartosik 1977:738) Hamelinks neiging om zo bescheiden en zo stil mogelijk wenken te geven aan de lezer: ‘Mondgeschilderd de stilte / die delgt wat aan zwijgen onspiegelbaar is’ (1986a:136). Het gaat hier om een als stil surrogaat fungerende, de woorden met gebaren of zintuiglijk waarneembare uiterlijkheden mimerende, lichaam geworden taal (Bartosik 1978b:24). Bartosik merkt echter ook op dat *Hersenopgang* voortdurend herhaalt dat er nog niets volbracht is (Bartosik 1978a:468). Volgens hem wordt er in ‘Mondgeschilderd de stilte’ dan ook een uitnodigende, huwbare ruimte geschetst en heeft de lezer de taak ze aan te vullen.

Er is, ondanks alles, een groot vertrouwen in de taal. Dat vertrouwen in het ‘geleende’ woord blijkt ook uit ‘Spreek leemmond’ (1986a:140). Door de dwingende imperatief wil ik dat gedicht echter behandelen in het hoofdstukje over de personen tot wie de imperatieven in Hamelinks werk meestal gericht zijn: de dichter en de lezer.

11.2. Gestalte: de dichter en de lezer

Als er in de vroegste gedichten een mens verschijnt, is dat veel vaker een machteloze *loser* dan een succesvol kunstenaar. De creatieve daad komt echter weleens aan bod. Dat die daad een wapen is in de strijd tegen de tijd, kan blijken uit 'Heuvellandschap' (1986a:19). Dat zou een positief gedicht kunnen zijn. Bartosik noemt het de evocatie van een laat en letterlijk vermoeid landschap dat een posthumane indruk maakt, maar hij merkt ook op dat er in de slotstrofe indirect sprake is van een registrerende aanwezigheid, dat de mens opnieuw schuchter aanwezig is (Bartosik 1978a:153). Het feit dat de rotstekening onaangeroerd blijft, beschouwt hij eveneens als positief (Bartosik 1974:87). Hij verbindt dit kunstwerk met de 'nieuwe ster' die de ik-figuur in 'Ophelderingen' beweert te scheppen (1986a:29).

Het is volgens mij de vraag of er wel een rotstekening is. De laatste strofen van 'Heuvellandschap' luiden: 'Geen spoor van menseleven. / De krijger die zijn pijl puntte in een klein / heiligenaureool van warmte / stierf nadenkend. // Zijn rotstekening bleef onaangeroerd. / Met moeite verzet men een voet. / Het broze aardoppervlak kruimelt' (1986a:19). Men kan in deze verzen wel de idee terugvinden dat kunst de tijd kan overwinnen. Maar het vers 'Geen spoor van menseleven' lijkt het loutere bestaan van de rotstekening uit te sluiten (1986a:19). Betekent 'onaangeroerd' hier, in plaats van bewaard, onbegonnen (1986a:19)? Bleef het maken van de rotstekening, waarvoor voorbereidingen werden gemaakt (het punten van de pijl), een plan ('stierf nadenkend') (1986a:19)?

Bartosik poneert dat hier een cyclus hernieuwd wordt en dat men aan 'Winter' (1986a:22) een soortgelijke interpretatie kan geven (Bartosik 1978a:153). Ik stel me vragen bij de aard van die cyclus. 'Op de rulle loopbodem / lieten sporeplanten / een dunne stoflaag achter': wat kan er uit dat stof ontstaan (1986a:19)? Alleen maar meer stof, bij voorbaat verloren en vermoeid, zo lijkt het. Samen met het kruimelende aardoppervlak roept dit vers de gedachte op aan *ashes to ashes, dust to dust.* Zelfs wanneer men dit gedicht zo positief mogelijk leest, valt er dus weinig glorie te bespeuren. Dat laatste geldt voor de hele debuutbundel. In 'Aardverschuiving' wordt het met zoveel woorden gezegd: 'Geen zege' (1986a:14).

De titel 'Aardverschuiving' moet men volgens Bartosik niet al te letterlijk opvatten (Bartosik 1978a:65). Onvoorziene metamorfoses van het landschap komen immers vaak voor in Hamelinks werk en houden verband met het onvermogen van de mens zich te oriënteren in een verraderlijke omgeving - dat bleek al uit de dronkenmansverzen. Naar aanleiding van dit gedicht heeft Bartosik verder gewezen op de bijzondere ellipsen bij Hamelink (Bartosik

1978a:171). De gedichten bestaan vaak uit een juxtapositie van strofen die weliswaar elk een eenheid vormen, maar waartussen geen expliciet verband wordt aangegeven, zodat het geheel heterogeen overkomt. Bij het lezen van een werk als ‘Aardverschuiving’ moet de lezer zelf verbanden scheppen om tot een zekere vorm van samenhang te komen.

De derde strofe van ‘Aardverschuiving’ lees ik metapoëtisch: ‘In een holle boomstam / komt het vuur de stroom af. / Het is volbracht. Geen zege. / De moerassen verbloeden’ (1986a:14). Bij de constructie, de installatie uit de eerste twee verzen kan gedacht worden aan het ultieme kunstwerk, dat alles zou omvatten wat ertoe doet. Zoals Bartosik schrijft, is het onze berekenende blik die de elementen heeft verdeeld (Bartosik 1978a:66). Ik meen dat dit kunstwerk een poging tot vereniging kan zijn. Op het eerste gezicht duidt het begin van de derde strofe ook volgens Bartosik - mede door het citeren van Christus' laatste woorden en een mogelijke zinspeling op Prometheus' lichtbrengend vuur - een winstpunt aan (Bartosik 1978a:66). Maar hij stelt dat de (zelfgenoegzame) natuur weerstreeft en het nieuwe vuur beschouwd wordt als een indringer, een teveel: ‘de moerassen verbloeden’ (1986a:14). In dat verband wijst hij op Hamelinks gemengde gevoelens ten opzichte van het licht en ons denkvermogen, ‘beperkende omlijningen van alle mogelijkheden, bewustzijnsvernauwende middelen tot nivellerende classificeringen, waakhonden van de verwondering’ (Bartosik 1978a:66-67). Er kan bijgevolg geen sprake zijn van zege. En het gedicht moet wel uitmonden in de moedeloze slotstrofe ‘Ik vouw mijn vleugels toe, / een eindeloze dag’, want dat is het leven: een eindeloze dag waarin de ik-figuur ernaar verlangt te sterven, te versmelten met het landschap, één te worden met de ongedeelde elementen, zoals in het motto van William Blake: ‘The eyes of fire, the nostrils of air, the mouth of water, the beard of earth’ (1986a:14). Terecht schrijft Bartosik dat ‘het woord “eindeloos” duidelijk iets pejoratiefs [krijgt]: een amper draaglijke “durée”, een geblazeerde gelijkschakeling van gestandaardiseerde, al te lange (maar niet eeuwige!) dagen. Het icarische verlangen dat bij Hamelink meer dan eens de kop opsteekt [...] is geblust. De vermoeide engel laat berustend zijn vleugels hangen en maakt zich klaar om de inventaris van het verval op te maken’ (Bartosik 1978a:67).

Dat een verwezenlijking geen zege hoeft te zijn, blijkt verder uit ‘Teken’, waarin de lezer kennismaakt met een tovenaar-antichrist (1986a:20). Bartosik heeft er al op gewezen dat dit gedicht belangwekkend is, ook door zijn vorm (Bartosik 1978a:62). Het rijmt grotendeels, wat bij Hamelink zeer zelden gebeurt. Maar het werk krioelt ook van de enjambementen, waardoor wie het hoort voorlezen de rijmende structuur niet zal ontdekken.

Bartosik ziet niet alleen een ondermijning van het traditionalisme op het formele, maar ook op het inhoudelijke vlak. Het gedicht bevat immers een aantal ondubbelzinnig ironische allusies op de Bijbel. Van het begin van psalm 42 (‘Gelijk een hert dat schreeuwt naar de waterstromen, alzo schreeuwt mijn ziel tot U, o God’) maakt Hamelink: ‘'s Middags roepen damherten blind / van pijn aan vergiftigde bronnen’ (1986a:20). Is Christus naar de aarde uitgezonden om het mensdom te verlossen, dan keert ‘Teken’ alles om: ‘diep de bossen / in zullen oude vrouwen het kind / dat hen kruisigt onafgebroken verlossen’ (1986a:20). Deze verzen roepen de gedachte op aan barenspijn; ik hoor hier een echo van de vloek die God uitspreekt over Eva wanneer Hij haar en Adam uit het paradijs verjaagt: ‘Tot de vrouw zeide hij: Ik zal zeer vermenigvuldigen uw smart, namelijk uwer dracht; met smart zult gij kinderen baren; en tot uw man zal uw begeerte zijn’ (Genesis 3:16). Voorts bevat het gedicht, zoals Bartosik schrijft, een zinspeling op het Exodusverhaal over de tiende plaag, de dood der eerstgeborenen (Bartosik 1978a:62). De geheime tip die de joden van hogerhand kregen (‘En dat bloed zal ulieden tot een teken zijn aan de huizen, waarin gij zijt; wanneer Ik het bloed zie, zal ik ulieden voorbijgaan; en er zal geen plaag onder ulieden ten verderve zijn, wanneer ik Egypteland slaan zal’ (Exodus 12:13)), wordt volgens Bartosik door de tovenaar aan de Egyptenaren verklapt: ‘Egyptenaren besmeren met bloed de deurposten’ (1986a:20). Zoals hij opmerkt, verliest het teken daardoor zijn onderscheidende functie en betekent het gewoon zichzelf: bloed alom. Hoop is er volgens mij niet te bespeuren, want ‘de vrouw die de zon in haar buik draagt zal / nooit baren’ (1986a:20). Er komt, met andere woorden, geen Nieuw Testament; we gaan meteen naar de Apocalyps. De tovenaar, die mogelijk de almachtige dichter is, blijft alleen achter met de doodstille vlam waarbij hij heeft zitten mijmeren, schrijft Bartosik, die aan *La flamme d'une chandelle* (1961) van Gaston Bachelard denkt (Bartosik 1978a:63).

Wat het metapoëtische gehalte van ‘Teken’ betreft, is het ten eerste goed om bij de tovenaar te denken aan de dichter, die almachtig is in zijn wereld van papier. Het werk kan beschouwd worden als een dichtergedicht. Ten tweede wordt hier de Bijbel geparodieerd en zoals gezegd is een verwijzing naar een literair werk per definitie een commentaar op dat werk. Ten derde zijn er de ‘onfeilbare proeven’ die de tovenaar doet (1986a:20). Die beschouw ik eveneens als een metapoëtisch element, omdat ze me herinneren aan de doelstellingen van de naturalistische schrijver, aan het wetenschappelijke substratum van het naturalisme - daar eindigde het overigens ook altijd slecht. Is de tovenaar die zijn onfeilbare proeven beëindigd heeft nu gelukkig, of is hij op zijn minst voldaan? Zo lijkt het niet. De verandering die hij gebracht heeft, lijkt geen verbetering. Er is, zoals gezegd, geen zege.

De gedachte dat het allemaal *umsonst* is, zit ook in 'Ophelderingen', het slotgedicht van *De eeuwige dag* dat bestaat uit zes genummerde aforisme-achtige strofen (1986a:29). De ster in die verzen kan gelezen worden als een beeld voor het gedicht. In het eerste deel klinkt het: 'Hoewel ik een nieuwe ster schep, de kou zal komen' (1986a:29). In het derde wordt het opvouwen van de vleugels op een eindeloze dag verwoord als: 'Eens wilde ik eeuwigheid in netten van sterren vangen. / Nu maak ik me zo klein als een microbe, / ieder ogenblik is eeuwig genoeg' (1986a:29). Bartosik gewaagt van een oosters aandoende berusting, gegoten in de vorm van een zelfverzekerd en definitief besluit, een maxime bijna (Bartosik 1978a:71). Maar een en ander wordt volgens hem tegengesproken door *Een koude onrust*, een titel waarin de winter binnengeslopen is.

Er staat: 'ieder ogenblik is eeuwig genoeg'; het leven is een lange, vervelende dag (1986a:29). Het voorlaatste gedicht van *De eeuwige dag* is echter een behoorlijk snel gedicht, of er zit een enorme versnelling in. Mij interesseert het vooral door de 'wonderlijke kreet' die in het zevende vers geslaakt wordt (1986a:28). Uiteraard kan die metapoëtisch geïnterpreteerd worden, maar zoals ik al schreef, betekent de kreet wel meer in het werk van Hamelink. Dat 'Gebeuren' een belangrijk, misschien wel prototypisch vroeg gedicht is, blijkt uit het feit dat er hevig over gepolemiseerd is door Bartosik, Berger en Oversteegen (1986a:28).

Oversteegen concentreert zich op het geboortemotief (Oversteegen 1968:141). Hij brengt het stilzwijgen in verband met de prenatale wereld, de kreet met de geboorte waarbij de mens in de tijd wordt gestort. Het woord ijdel verbindt hij met de gedachte aan de dood ('Kort samengevat moet men bij "ijdel" denken aan de betekenis die het woord bij de Prediker heeft, een hoogst komplexe betekenis dus, waarin bijvoorbeeld ook "tevergeefs" meespeelt'), die ook al vervat zit in het woord avond (Oversteegen 1968:143-144). Geboorte en dood zijn inderdaad de grote hoofdrolspelers in dit gedicht. Men zou zelfs kunnen stellen dat het wezen dat in de tweede strofe even de show mag stelen hier alleen vermeld wordt omdat leven en dood zich via hem manifesteren.

Volgens Oversteegen is het geboortemotief volledig uitgewerkt in dit gedicht; over de tweede strofe schrijft hij:

> Onze eerste reaktie, dat het hier gaat om weg*zinken*, wordt niet weersproken door de aanduiding van het geboortemotief in 'kreet'. Tweerichtingsverkeer is in de gedichten met het geboortemotief bij Hamelink gewoon, en in zijn verhalen niet minder. Steeds weer treft naast de (angst)kreet van de geboorte het gelijktijdig terugwillen, of zelfs teruggaan, naar de geborgenheid, en in de paringsgedichten vloeien de twee vaak onscheidbaar samen. Het half verzonken zijn in het landschap kan dus twee dingen

> inhouden: half geboren zijn, en half terugzijn in de moeder (aarde) (Oversteegen 1968:148).

De problemen beginnen voor Oversteegen in de derde strofe. Bij wie of wat hoort ‘zijn’, is daar de vraag (1986a:28). Bij de aarde? Of bij de mens? Oversteegen vindt het wat gek klinken - aarde als mannelijk en ‘[z]ijn zwangerschap’- maar kiest toch resoluut voor de aarde als zwangere instantie (1986a:28). Daaruit volgt deze interpretatie:

> Eerste opname: een mens steekt half uit het landschap omhoog. De aarde, zwanger op het punt van baren (‘zijn zwangerschap nooit zo heet’) werpt het lichaam snel uit (‘snel ontlijvend’) en sluit zich weer hermetisch. Het is maar één moment van opening, van ‘glimlachen’ van de aarde geweest, en nu is hij weer rotsachtig gesloten. Tweede opname: een mens verzinkt in de aarde, die hem, verwoed als een zwangere in barensnood, in zich opneemt en zich dan afsluit ‘met stenen zegelen’, oftewel: een grafzerk. Voorwaar: een dubbele film! Een blending van twee volkomen verschillende opnamen. In de titel kan men het al horen: gebeuren, een kontaminatie haast van geboren en sterven, al lijkt de betekenis ‘geboren’ het dichtstbij van de twee (Oversteegen 1968:151).

Hij plaatst de titel verder in een metapoëtisch licht: ‘een trouvaille zoals men niet vaak tegenkomt, maar het is ook: trots, de trots van een haan die een ei gelegd heeft. Wat wij meemaken is een gebeurtenis, en niet de overdracht van een bundeltje symbolen uit de prenatale, de geboorte- en de doodssfeer’ (Oversteegen 1968:153).

Oversteegens eerste uitspraak over de titel wordt door geen enkele van zijn collega's aanvaard. Niemand anders hoort de woorden geboren en sterven weerklinken in het woord gebeuren. De tweede uitspraak van Oversteegen heeft Berger verrast: ‘Niet vanwege de opwinding waarmee een doodgewone titel op grond van een verkeerd begrijpen ervan geprezen wordt, maar wel omdat Oversteegen in een analyse, waarvan hij eigenlijk geen bliksem terecht brengt, omdat de kern van de kwestie hem finaal ontgaat ineens, in een terzijde, de kern aangeeft waar het om draait. Want inderdaad: het gaat hier om de haan die een ei legt. Of tenminste dat probeert’ (Berger 1970:39).

Volgens Berger heeft Oversteegen alleen zijn slotbedenking goed. ‘Dat van dat “tweerichtingsverkeer” moet men maar vergeten, dat komt bij Hamelink niet voor’, schrijft Berger, die gelooft dat geboorte en dood hier op een andere wijze samengaan (Berger 1970:32). Hij neemt het letterlijk: geboren worden is sterven. ‘En dan niet - want hier ligt het misverstand - tussen geboorte en dood nog even leven, maar onmiddellijk. Het moment van de dood valt samen met de geboorte. Men wordt geboren in de dood’, poneert hij (Berger 1970:34). Bartosik (Bartosik 1974:86) lijkt het daarmee eens te zijn; hij vindt ‘Gebeuren’ een

subtielere uitdrukking van de zesde van de ‘Ophelderingen’: ‘Geboorte: ik vouw mij op voor de dood’ (1986a:29). De foetale, opgerolde houding plaatst volgens Bartosik het leven zelf tussen haakjes en verlegt de geboorte naar de dood, een open deur. Berger beschouwt het vers als metapoëtisch:

> [V]anuit die tussenpositie waarin de dichter aangeland is, die ruimte tussen poëtisch geloof en ongeloof, heeft hij de geboorte die zichzelf schept in de taal, van de Woordgeborene, van Adam de dichter op deze manier prachtig gedefinieerd: [‘]Geboorte: ik vouw mij op voor de dood[’]. De geboorte van de dichter is de embryonale houding aannemen in de baarmoeder van de taal, onverstaanbaar, ontoegankelijk worden, sterven. Ten slotte is de dichter daar, aan het einde van de bundel, aangeland in de gespleten, benarde tussenpositie, die wel zeer typisch is voor alle poëzie die nu geschreven wordt, en waarin hij niet alleen maar de volwassenheid als dood, als een begin van sterven ervaart, maar ook het gebied dat vroeger samenviel met jeugd: de poezie. Vanuit zijn nieuwe positie is die geboorte in de moederschoot alleen maar een onmondigheid die evengoed niet-bestaan, doodzijn betekent. Poezie is niet [...] een toestand waar de onrijpheid gecultiveerd wordt, maar het gebied waar de mens zijn twijfel uitvecht. Een voortdurende poging tot volwassenheid, en tot begrip van zijn crisis. Die crisis is in de exuberante taalchaos van Hamelink manifest (Berger 1965).

Berger heeft nog problemen met Oversteegens lezing (Berger 1970:31). Hij schrijft dat het buitengewoon lelijk en inconsequent zou zijn, als ‘zijn’ aan het begin van de derde strofe plots niet op de mens sloeg, maar op (het nota bene vrouwelijke) ‘aarde’ (1986a:28). Hetzelfde geldt voor ‘zijn kortstondige glimlach’ (1986a:28). Berger vraagt zich ook af hoe een mens die zo duidelijk een man is in 's hemelsnaam zwanger kan zijn.

Die laatste moeilijkheid is echter snel overwonnen met behulp van de basispoëtica die Berger als een toverstaf tevoorschijn haalt en die gebaseerd is op ‘Het steenen kindje’ van Nijhoff (Berger 1970:34). Daarin wordt de dichter die erin slaagt het onuitsprekelijke woord te zeggen voorgesteld als iemand die baart. De dichter baart het woord dat kind is. Volgens Berger is het kind de dichter zelf in een eeuwige, onsterfelijke gedaante - in dit verband wijst hij op het vers ‘ik ben mijn eigen kind’ uit ‘Equilibrium’ (1986a:37).

De mens verandert, zo meent Berger, van man in zijn eigen moeder. Dit zou in ‘Gebeuren’ natuurlijk voorgesteld worden: de man wordt aarde. Moeder aarde baart hem als aarde. Of om een en ander samen te vatten:

> De mens uit zijn paringskreet [volgens Berger is die kreet niet alleen een angst- en geboortekreet, maar ook een orgastische kreet, A.D.C.], paart met de taal om het onuitsprekelijke te zeggen. Dat lukt, ten dele, in het woord brengt hij zichzelf voort. Maar het is een geboorte die tegelijkertijd het einde is. De baarmoeder is de dood. De baarmoeder is de aarde, die de zichzelf barende mens verslindt (Berger 1970:36).

In de slotverzen wordt de glimlach van de man die kortstondig geleefd heeft en die bevredigd de eeuwigheid ingaat door de aarde afgesloten. Berger gelooft niet dat het hier gaat om een glimlach op het gezicht van de man; de man en zijn glimlach bestaan immers niet meer als afzonderlijke substanties: 'Ze zijn overgegaan in aarde, en zijn glimlach is een kier in de aarde die als laatste, verdwijnend spoor van hem achter blijft. Het was de "bek" waarmee alles begon, en ook het bekken: de spleet waardoor de man in de aarde is opgenomen. Het is de vaginale kier die nog even glimlacht om zich dan voorgoed te sluiten' (Berger 1970:37).

De zwangerschap is volgens Berger een uiting van de wens om geboren te worden in de eeuwigheid en die houdt verband met de poging die dichters zo vaak ondernemen, de poging de vergankelijkheid tegen te houden. Dat is onmogelijk, maar:

> [Z]oals in dit gedicht *in zekere zin* een geboorte plaats vindt, zo vindt dat stopzetten van de tijd ook *in zekere zin* plaats. Het lukt in zoverre, dat er een vertraging optreedt in de tijd, met dit gevolg, dat de tijd niet stopt, maar in de vertraagde seconde enorm langzaam verloopt. Een bijna-eeuwigheid wordt afgelegd zou men kunnen zeggen en daarbij worden eeuwen en eeuwen omspannen. En dat alles vindt plaats in het ene moment. We hebben hier te maken met wat zo populair heet: die flits van een seconde waarin de eeuwigheid plaats grijpt (Berger 1970:29).

In tegenstelling tot Berger kan Bartosik zich vinden in de dubbele film, de *blending* van Oversteegen: 'Geboorteschreeuw en doodsreutel, de twee kreten die ons leven omsluiten, stelden [...] Hamelink tenslotte in staat de duur van het menselijk bestaan tot het nulpunt terug te brengen: een ogenblik waarin het beeld van de boreling en dat van de zieltogende op grond van hun gemeenschappelijke gil zonder meer over elkaar heen geschoven worden' (Bartosik 1978a:60). Met Berger is hij het ook tot op zekere hoogte eens; Bartosik vindt dat hij zinnige dingen zegt over de dichter als barende moeder, maar hij schrijft terecht: 'Mijn bezwaar geldt het nogal eenzijdig en geforceerd willen toepassen van een extratekstuele poëtica op een vers dat duidelijk voor andere (meerdere) lezingen vatbaar is' (Bartosik 1978a:62).

Bartosik brengt verschillende correcties aan in de interpretaties van Oversteegen en Berger en doet een paar essentiële toevoegingen. Hij heeft bijvoorbeeld wel de moeite gedaan in *Van Dale* te gaan kijken en zo heeft hij ontdekt dat er geen probleem hoeft te zijn wat de mannelijke aarde betreft. Aarde mag immers ook als een hij-woord gebruikt worden. Bartosik besluit:

> Wanneer men dan aanneemt dat wel degelijk de aarde zwanger is, wordt 'ontlijvend' het sleutelwoord van de hele tekst. Het betekent dan in eerste instantie 'een lijf uitstoten' (baren), maar in diezelfde fractie van een seconde ook: 'ontdoen van een lijf'. Heel even scheurt de aarde open, de mens heeft nauwelijks de tijd om tot

> okselhoogte te voorschijn te komen, en alweer sluit ze zich, ditmaal onherroepelijk: ‘met stenen zegelen’, grafzerken. Vandaar de verwonderde, ‘kortstondige glimlach’ (Bartosik 1978a:61).

Bartosik vindt het verder verbazend dat niemand op het koele, neutrale aspect van de titel lette. Volgens hem vervreemdt de mens in Hamelinks vroege oeuvre van de kosmische, allesbeheersende bewegingen van het Al en wordt hier gepoogd opnieuw geïntegreerd te raken. Weer deel te nemen aan de neutrale, gevoelloze zij nsstatus van de dingen in de natuur, zich opgenomen te weten in haar regenererende cyclus: dat is, zo poneert Bartosik, een van de idealen die in Hamelinks werk leven en daarom reduceert de schrijver de dood in zijn minst pessimistische momenten graag tot een doodgewoon, noodzakelijk stadium. In ‘Gebeuren’ lukt dat. Anders is het volgens Bartosik in *Een koude onrust*.

Ik heb niet veel toe te voegen aan deze polemiek. Wel houd ik de identiteit van ‘zijn’ in de derde strofe graag dubbel (1986a:28). Ik denk daarbij aan de aarde en aan het wezen dat eruit opduikt/erin wegzinkt - uiteindelijk zijn die twee partijen inderdaad één. Verder wil ik aanstippen dat de ‘stenen zegelen’ een verwezenlijking zijn van de aarde en dat er op dat vlak dus geen eer te behalen valt door de mens (1986a:28). Zelfs de gedachte aan een grafsteen - door medemensen uit de natuur gewrikt, gepolijst en van letters voorzien - lijkt hier, hoewel onvermijdelijk, iets te pretentieus. Beter is het bij de ‘stenen zegelen’ te denken aan nieuwe aardlagen, die de mens doen beseffen dat zijn aardse bestaan zeer kort is (1986a:28). Een laatste opmerking over ‘Gebeuren’ betreft het ritme. Er zit een zekere spanning in deze verzen. Ik noemde dit een snel gedicht, maar dat is het pas vanaf de tweede strofe. Terwijl de volledige eerste strofe opgaat aan de avond, zien we op het eind van het gedicht aardlagen aangroeien met de snelheid van het licht. De tijd wordt in Hamelinks werk vaak in een ontwrichtend perspectief geplaatst.

‘Betrekkende mens’ (1986a:27) lijkt sterk op ‘Gebeuren’, maar het eerste gedicht zoomt langer in op het wezen dat langzaam maar zeker in de omgeving opgaat tot ieder onderscheid verdwenen is. Zoals ik al schreef, is het eerste woord van ‘Betrekkende mens’ ‘Langzaam’ (1986a:27) en stelt Bartosik dat een gevoel van harmonie met de buitenwereld in de vroege gedichten steevast gepaard gaat met een weldadige vertraging (Bartosik 1978a:543). Maar dan is er het woord ‘Dan’ (1986a:27). Men kan zich afvragen wat dat hier betekent. Op dat moment, als de mens aan het betrekken is? Daarna, wanneer hij betrokken is? Of geeft deze ‘Dan’ een breuk aan, en betekent het woord zoiets als tussendoor (1986a:27)? In het licht van Hamelinks andere gedichten is het vrij duidelijk dat de mens van zijn geboorte af onafgebroken betrekt. Echter, niet elke betrekkende mens is zich daarvan

altijd even bewust. Niet iedereen kan zich oefenen in het verliezen van zichzelf. De hoofdfiguur uit dit gedicht, een dichter - bij de laatste strofe kan gedacht worden aan hermetische gedichten - lijkt dat wel te kunnen. Klaarblijkelijk zijn die momenten het vruchtbaarst voor de poëzie. Poëzie is immers niet het domein van de heldere geest. Wanneer de mens zichzelf verliest, worden de rijkste poëtische gronden aangeboord. De slaap wordt hier niet voor niets als de grootste schat voorgesteld.

Voor Hamelinks mens is het leven een poging tot reïntegratie. Ook in Hamelinks tweede bundel is de *regressus ad uterum*, of de *regressus ad naturam* waarin die volgens Bartosik getransponeerd wordt, belangrijk (Bartosik 1974:87). Toch verschilt *Een koude onrust* van *De eeuwige dag*, voornamelijk op het stilistische vlak. De tweede bundel is barok genoemd, ook door Bartosik, die schrijft dat de teksten uit de eerste bundel veel rustiger en minder getormenteerd lijken (Bartosik 1978a:172). Terwijl bepaalde verzen uit Hamelinks debuut het lapidaire van het aforisme benaderen, ziet Bartosik sommige gedichten uit *Een koude onrust* overwoekerd worden door adjectieven, bijzinnen en tussenwerpsels. Toch is hier voor hem geen sprake van een echte contradictie. De allervroegste verzen mogen dan gevrijwaard zijn van radeloze gevoelsuitstortingen, ze hebben iets onwrikbaars, iets van een uiteindelijke, droeve waarheid waaraan niet meer te tornen valt. De meer barokke verzen uit *Een koude onrust* gaan de richting van hetzelfde fatale determinisme uit.

‘Reeds in het tweede gedicht van de bundel [In *Eerste gedichten* is “Vliegende tering” het eerste gedicht van *Een koude onrust* geworden, A.D.C. (1986a:33)] verwisselt [Hamelink] de ingetoomde, registrerende toon uit Dag voor de apocalyptische stem van een lijder aan Vliegende tering’, schrijft Bartosik die deze ‘erg middeleeuws klinkende tekst’ terecht zeer duister noemt (Bartosik 1978a:155). Het grootste probleem is voor hem de zondvloed, die het centrale gegeven van het gedicht is maar die alleen wordt aangestipt. De zondvloed zou anderssoortig en stom zijn, maar volgens Bartosik kan het hier alleen gaan om de mythische zondvloed die door de stem van God werd begeleid. Ik verbind die ‘anderssoortige / stomme zondvloed’ (1986a:33) met ‘Het beeldenleger’ uit *Kinksteen van Ch'in*, een reeks waarin de verpletterende werking van de aarde beschreven staat; het eerste gedicht begint met: ‘Een rivier van aarde heeft de staanden / opgeslokt, meegesleurd’ (2003:86). Zullen wij niet door water maar door aarde weggevaagd worden? Het lijkt onvermijdelijk. In de slotstrofe lijkt de ik-figuur wat dat betreft overigens niet te kunnen wachten: hij kapt zich een weg door het ijs en zoekt de warmte van Moeder Aarde op. De ‘aardwarme vruchtkamers’ klinken vreemd vruchtbaar (1986a:33).

Meer dan de zondvloed interesseert mij de aankondiging ervan. Die is niet direct. De ik-figuur voorspelt en verheelt de toekomst, wat de lezer kan herinneren aan het verbergen van taal en teken in 'Betrekkende mens'. Het 'wijf met een bezemsteel' - een heks? - voorspelt de medemensen van wie ze zich op het eind afkeert de toekomst op enigmatische wijze (1986a:33). Het is een onheilsprofetie. Er staat: '(De kraaien zijn nog wel calvinisten, / maar ik? Worg nijpt een ei af in mijn keel.)' (1986a:33). De kraai is volgens Van Dale niet alleen een beeld voor een onheilsbode, maar ook een spotnaam voor een geestelijke (Van Dale 1999:1731). Zoals bekend, zijn calvinisten gelovigen van het rigide type en leven zij naar de letter van de Wet, in tegenstelling tot de ketterse heks. De boodschap van de calvinisten lijkt echter, ondanks alles, dezelfde te zijn als die van de toverkol. Het is de enige mogelijke: traditioneel wordt de kraai geassocieerd met de dood.

Zoals Bartosik schrijft, is er in de vroegste twee bundels nog niet zoveel reflexiviteit te bespeuren (Bartosik 1977:730). Als we 'Vliegende tering' metapoëtisch lezen, is het een erg belangrijk gedicht, omdat de dichter hier voor het eerst in de poëzie van Hamelink als een (onheils)profeet wordt voorgesteld. Die idee zal in Hamelinks latere werk aan belang winnen.

Het beeld van het ei - dat in 'Vliegende tering' uit de keel komt, wat alweer een metapoëtisch element is - komt eveneens voor in het laatste gedicht van *Een koude onrust*. Ook dat is metapoëtisch te interpreteren, al kan het, zoals het veel explicietere 'Versnelling' (1986a:36), evengoed gelezen worden vanuit het perspectief van een spermacel. 'Nu de herfst koud als god' (1986a:41) is nog duisterder dan 'Vliegende tering', maar 'Droomsteen' uit *Tweede gedichten* (1993:282) kan er een verhelderend licht op werpen. Dat laatste gedicht, waarin ook sprake is van 'verspieders', zal later uitgebreid aan bod komen (1993:282). De idee dat de inspiratie zich niet laat opjagen en zij zich meestal pas aandient wanneer men haar niet (meer) verwacht, is daar erg belangrijk. Net als in 'Droomsteen' lukt het in 'Nu de herfst koud als god' eerst niet: er is 'geen vindplaats' (1986a:41). Aan het eind lijkt er wel wat gevonden te zijn, maar dat wil niet zeggen dat de buit al helemaal binnen is. Een ei moet immers uitgebroed worden: 'Ik ga op eieren, / naakt, holhoofdig, voor de kou klaar' (1986a:41). Dat schept een zekere verwachting. Dit gedicht kan, net als 'Vliegende tering', beschouwd worden als een vooruitwijzing naar Hamelinks latere werk, waarin de toekomst en de hoop veel meer aanwezig zijn.

Veel sterker dan in 'Nu de herfst koud als god' is de indruk van reflexiviteit in 'Equilibrium' (1986a:37). Het begint al met de titel, waarin ik het Latijnse *liber* hoor weerklinken. Belangrijker is het evenwicht. Bartosik heeft het geregeld over de innerlijke tijd in het werk van Hamelink: de innerlijke tijdsbeleving van het personage valt samen met de

tijd van de natuur (Bartosik 1978a:547). Het beste voorbeeld hiervan wordt wellicht geboden door Hoonappel, de man die een rotsblok tussen de rotsblokken wordt in 'De huidaandoening', een verhaal uit *De rudimentaire mens*. Volgens Bartosik komt deze innerlijke tijd haast uitsluitend in het proza voor, maar bereikt de ik-figuur in 'Equilibrium' een verwante rust (Bartosik 1978a:547). De tijd lijkt immers weinig of geen vat meer te hebben op de protagonist. Het gaat hier echter wel om een wankelbare evenwichtsoefening.

Het eerste woord van 'Equilibrium' is 'Nacht' (1986a:37). Zoals Bartosik stelt, is die nacht in Hamelinks werk de ruimte van het vermoeden en de potentiële creativiteit (Bartosik 1978a:466). 'Nacht roert geheimtaal aan' is een actieve zin, waarin de nacht de handeling uitvoert (1986a:37). Het is volgens Bartosik alsof hij deuren ontgrendelt die overdag gesloten zijn, de poorten waarachter de geheimtaal verborgen is. Het gaat om de poëtische, duistere taal, die voor de dichter soms ontoegankelijk is en voor de lezer vaak ontoegankelijk blijft.

Het verschijnen van de 'slijmmond' in de volgende regel draagt voor mij bij tot het metapoëtische (1986a:37). Eens te meer wordt de mens in al zijn onvolmaaktheid en in al zijn lelijkheid geportretteerd. De mens, op zich al een fluim, scheidt slijm af. Af en toe krijgt zijn mond echter de smaak van pepermunt. Zoals Bartosik schrijft, gebruikt Hamelink ook met betrekking tot die andere 'verzelver', Evarist Schouwvagher uit *Ranonkel*, het wat verrassende beeld van de pepermunt (Bartosik 1978a:136).

Bartosik ziet de dichter in dit gedicht 'ademinwaarts' spreken: zijn geheimtaal blijft kleven aan zijn slijmerige gehemelte, de woorden verlaten hem amper (Bartosik 1978a:138). Deze mens die niet handelt, ondergaat volgens hem een troebel, lichamelijk gevoel van eenheid met zijn eigen zelf. Wat dat betreft, merkt Bartosik sporen van schizofrenie op: de innerlijke vrede wordt aangevoeld als een verzoening tussen de dichter en zijn zelf, een innerlijke splitsing moet hier dus wel aan voorafgegaan zijn. Bartosik meent ook dat het gedicht op ironische wijze met het denkbeeld van een haast mystieke communie speelt: de *unio mystica* wordt hier bereikt binnen het letterlijk zelf-genoeg-zame individu. Hij spreekt van een illuminatie, van een overweldigende bewustwording van het eigen plots intenser *Dasein*. En hij stelt: '[H]et is niet toevallig dat de schrijver, wanneer hij in het slotvers aan de uitgeschakelde buitenwereld denkt, een van 's mensen taaiste fata morgana's noemt: de kerkdienst. Hamelink voelt zich liever één met de eenvoud van het eigen lichaam dan met verzonnen geesten' (Bartosik 1978a:121-122). De mystieke eenwording met een of andere buitenaardse god wordt logischerwijze van de hand gewezen als een zich verliezen in etherische, wezensvreemde waandenkbeelden die het wonderlijke equilibrium slechts kunnen

verbreken (Bartosik 1978a:138). Dat evenwicht wordt, zoals Bartosik opmerkt, fonetisch nagebootst door de rijmende slotwoorden van elke strofe: kind / wind / begint.

Het lijkt me ook mogelijk deze verzen te lezen met *Herinnering aan het verdwenen licht* in het achterhoofd. Zoals ik al schreef, krijgen we daar taferelen te zien van een hoofdfiguur die worstelt met (het geloof van) zijn vader. Een vers als 'ik ben mijn eigen kind' krijgt in die context meer betekenis (1986a:37). Het wijst op individualisme en op zelfontvoogding. De ik-figuur uit *Herinnering aan het verdwenen licht* zweert immers bij zijn geloof in profeten als Blake en Rimbaud en in zichzelf als jong dichter. Zoals gezegd, kan 'ik ben mijn eigen kind' (1986a:37) ten slotte gelezen worden in het licht van Bergers basispoëtica (Berger 1970:34), in het licht van 'Het steenen kindje' (Nijhoff 2001:174).

In 'Equilibrium' zou de dichter aan het werk kunnen zijn. Hij heeft er een inspirerende ervaring. In 'Weg' (1986a:49) uit *Oudere gronden* lijkt de kunstenaar in een luie bui, maar ongetwijfeld is het beter hier in plaats van luiheid de woorden onthechting en contemplatie te gebruiken, zoals Bartosik (Bartosik 1978a:224). In *Geest van spraak en tegenspraak* is de leegte volgens hem geen bron van angst meer, maar iets dat fascineert (Bartosik 1978a:229). Ze is er nog maar zelden een objectief hinderlijk gegeven, maar eerder gekoppeld aan het loutere zijn, de nederige maar stralende aanwezigheid van de bloem of de steen. Dit zie ik aangekondigd worden in 'Weg'.

Zoals Han Jonkers schrijft, verwerft de dichter zich in dit gedicht een plaats in onze werkelijkheid en ontkent hij die tegelijkertijd (Jonkers 1969). Terecht stelt Jonkers dat de hoofdfiguur wil samensmelten met het elementair kosmische, wil opgaan in een minder door schijn en gezichtsbedrog geteisterde werkelijkheid. Even terecht poneert hij dat de protagonist die bestemming met een lichte ironie kan nemen, zoals blijkt uit vorm en toon. Ook Bartosik heeft de ironie in dit gedicht opgemerkt (Bartosik 1978a:225).

Belangrijk is voor mij vooral dat in de laatste verzen van de tweede strofe een mini-poëtica lijkt te zijn verstopt. '[C]haos is van de afgeronde vorm / de voornaamste verkondiger': het zou een commentaar kunnen zijn op het vrije vers, dat belangrijk is in *Eerste gedichten* (1986a:49).

De slotstrofe van dit zendergerichte gedicht begint met 'Laat me daarom maar' (1986a:49). De dichter vraagt de maatschappij hem op te geven. Hij kan er immers niet meer in functioneren: 'Bij vergissing ben ik / aan van dichtbij tegen een erwtebloem opkijken gewoon geraakt / en aldus ongevoelig geworden voor etikette' (1986a:49). Bartosik poneert: 'Eens te meer wordt een parallellie met de wereld van de natuur gesuggereerd: de

ondoorgrondelijke, ondergrondse wegen van de wortel mogen dan nog zo kronkelig en chaotisch zijn, het resultaat is en blijft een volmaakt ronde erwt. Zich blindstaren op de perfectie van dat anonieme vakmanschap: ziedaar een haast Oosters aandoende stelregel; zo geraak je in een trance die je in staat stelt de leegte te laten voor wat ze is' (Bartosik 1978a:225-226). De verwantschap tussen Hamelinks wereld en de oosterse filosofie is duidelijk: '[I]n Taoist art [...] the aim is harmony: harmony between the components of the dialectic situation, leading to harmony between each man and his turbulent universe, and an ultimate tranquility. But harmony is impossible without "forces" to harmonize, and of little value unless those forces are themselves at high power. So Taoist Chinese art is full of emblems of aroused yang and yin, combined so as to balance each other' (Rawson & Legeza 1973:12 in Bartosik 1978a:211).

De ik-figuur trekt zich terug uit de samenleving. Wil dat ook zeggen dat hij stopt met dichten? Dichten lijkt vergeefse moeite en overbodig in de verzen: 'De toonkunst van de Etrusken: nimmer te overtreffen, / het macaber gehinnik van gras: me zonder meer naar de zin' (1986a:49). Naar aanleiding hiervan spreekt Jonkers van een retraite (Jonkers 1969). Voor Bartosik suggereren de slotregels eveneens dat de dichter het schrijven zou laten voor de muziek van Etrusken en gras, omdat hij tegen die perfectie niet opgewassen is (Bartosik 1978a:257). Hij vindt het logisch dat 'Weg' daar stopt: de dichter zwijgt en luistert. Maar Bartosik merkt op dat er ondertussen toch maar mooi een gedicht toegevoegd is aan de muziekgeschiedenis. Dat laatste gebeurt op een hoger niveau. Op dat hogere niveau situeer ik het metapoëtische gehalte van een paar andere gedichten uit *Oudere gronden*.

In deze bundel stelt de mens nog steeds niet veel voor, maar er breekt toch verwondering door om datgene waar hij toe in staat is. Zo is er het gedicht 'Hercules Seghers' (1986a:51). Bartosik heeft Seghers' etsen vergeleken met zoekprentjes: te midden van de minutieus uitgewerkte groeven van indrukwekkende berglandschappen duikt weleens, na secondenlang staren, een eenzame en minuscule mens op (Bartosik 1978a:201). Na de beschrijving van een woest landschap eindigt het gedicht met: 'Voor de mens niet veel plaats meer in dit bestel. / Terloops door het gebergte gebaard / scharrelt hij duurzaam graafzuchtig hier en daar rond // en geeft met archeologische eenvoud / de schaal aan, waarop het omringende bestaat' (1986a:51). De aardwurm lijkt me alleen maar in het bestaan te zijn geworpen om, door zijn kleinheid, de grootsheid van de wereld te onderstrepen. Het enige dat hij kan doen om zijn leven zin te geven, is naar oudere gronden graven. Het wonderlijke van de mens wordt hier niet uitgedrukt in de verzen zelf, maar wel in de titel, de eigennaam Hercules Seghers. Er zijn individuen die erin slagen iets te maken dat blijft. Natuurlijk is de

mens nietig. Maar iemand heeft die nietigheid op zo'n treffende wijze weergegeven in beelden dat iemand anders zijn naam bewaart door hem als titel boven een gedicht te plaatsen waarin hij dezelfde idee uitdrukt in woorden. Leo Herberghs stelt: 'Het gedicht "Hercules Seghers" is wel zeer onthullend en tegelijk een meesterlijk vers [...]. Uit dit fragment blijkt dat [...] Hamelink helemaal niet zo'n hoge dunk heeft van de mens, hoewel in laatste instantie het de mens is die dit landschap schept' (Herberghs 1969). Seghers is overigens niet de enige kunstenaar die als titel deel wordt van een gedicht. Zijn gedicht staat tussen 'Breughel de Oude' (1986a:50) en 'Wols' (1986a:52).

'Hercules Seghers' is metapoëtisch te lezen. Volgens Müller-Zettelmann vestigt een verwijzing naar een kunstwerk de aandacht op het gemaakte en fictionele van het gedicht (Müller-Zettelmann 2000:165). En de kunstenaar kan verbonden worden met de dichter. Beiden proberen immers een soort van rotstekening achter te laten, zoals de krijger in 'Heuvellandschap', en de tijd op die manier een halt toe te roepen.

Soms komt de dichter directer tevoorschijn in Hamelinks verzen, af en toe zelfs met naam en toenaam. In *Geest van spraak en tegenspraak* staat een gedicht met de titel 'Trakl' (1986a:70) . In *Oudere gronden* is er 'Vriend' (1986a:55). Daarin valt de naam Hölderlin, die hier inderdaad niet zozeer wordt voorgesteld als een idool, maar wel als een *soulmate*.[100]

Klaarblijkelijk heeft de ik-figuur uit 'Vriend' in Hölderlins werk zitten lezen en was dat een bijzondere ervaring. Het eerste vers bestaat uit een woord: 'Stilliggen' (1986a:55). Ik zie twee mogelijkheden voor de interpretatie. Ofwel heeft de hoofdfiguur er geen moeite mee stil te liggen na zijn lectuur, is hij bij wijze van spreken omvergeblazen, ofwel kan hij de slaap niet vatten en is 'Stilliggen' een imperatief (1986a:55). In ieder geval is de protagonist onder de indruk. Wat hij meegemaakt heeft, is dan ook niet gering. Hij lijkt een gesprek te hebben gevoerd of een lied te hebben gezongen met Hölderlin. Er is sprake van waldhoorns, van stemmen die opgaan op de wind en zich mengen - de idee van intertekstualiteit. Het muzikale (waldhoorns) en het natuurlijke (wind) worden hier verenigd, wat ideaal lijkt. Dat de stemmen 'doodgeboren' zijn, hoeft de lezer niet te verontrusten (1986a:55). Het woord 'doodgeboren' kadert immers in de stiltethematiek en in de geboorte- en doodthematiek, die essentieel zijn in Hamelinks werk (1986a:55). Wie er echt toe doet, sterft in dit oeuvre te jong. Te jong sterven kan men op verschillende manieren, ook door tegen de toverstaf van Apollo aan te lopen. Stormlopen, ten slotte, of 'samen stormliepen' roept de gedachte op aan een strijd, aan vechten tegen (of misschien eerder voor) de massa (1986a:55).

De tweede strofe lijkt een inzinking. Was er in 'Equilibrium' meteen sprake van een soort *unio mystica*, dan lijkt die hier niet onmiddellijk te lukken en pas aan het eind van de

tweede strofe tot stand te komen. Het staat er letterlijk: ‘hun mystieke extase beginnend’ (1986a:55). Voor het zover is, lijkt de ik-figuur weer last te hebben van schizofrene neigingen of in tweestrijd te verkeren. Zijn gespletenheid blijkt uit het feit dat hij zijn ‘mossige mensarme schaduw’ ondervraagt (1986a:55). ‘[M]ensarm’ zou, gelet op het niet zo rooskleurige mensbeeld in Hamelinks werk, positief kunnen zijn (1986a:55). De ‘mossige mensarme schaduw’ zou voor de geïnspireerde kant van de dichter kunnen staan (1986a:55). De ‘schaduw’ lijkt echter niet meteen te antwoorden tijdens de ondervraging (1986a:55). Vast staat dat er aan het begin van de tweede strofe geen eenheid, geen rust is. Er is sprake van ‘het eigen dolend lichaam, naakt, dom / als een komkommer tegen de vlakte geblazen’ (1986a:55). Het element komkommer lijkt onmogelijk positief te beschouwen. Er kan gedacht worden aan een vorm van impotentie en aan een kom-kommer, een *go-getter*, een *gonna-be* die zijn grootse plannen niet kan waarmaken, een Icarus.

Voor ‘Vriend’ staat ‘Gedicht gedrenkt in alcohol’(1986a:54). De man die ‘van vrolijke liederen vervuld’ op weg naar huis gaat maar daar niet geraakt, bergt ‘[h]ikkend van plezier [...] zijn knikkige ledematen op / in de klaver’ (1986a:54). Dat levert dit al geciteerde portretje op, dat aantoont dat de zender zichzelf tot op zekere hoogte moet kunnen verliezen - in de zekerheid ooit te zullen sterven, in een soort van trance, in alcohol, of in een ander - voor hij aan de slag kan: ‘man, extatisch parlerend maar diep in slaap / nu pas op weg gegaan, / ontledigd en zonder grond’ (1986a:54). Waarom wordt hier, net als in ‘Vriend’, gekozen voor klaver? Aan het klavertjevier lijkt niet eens gedacht te worden. Volgens het *Compendium van rituele planten in Europa* heeft de oorspronkelijke symboliek van het plantje te maken met zijn vitaliteit (De Cleene en Lejeune 1999:581). Vroeger werden klavers gebruikt als grafbeplanting, als symbool van nieuw leven na de verrijzenis. Ze stonden voor afscheid en werden vaak samengezet met rozen (liefde) en viooltjes (symbool van nagedachtenis). Mogelijk gaat het in het gedicht om een afscheid van zichzelf. Zoals Bartosik schrijft, ‘[d]e uitschakeling van de eigen identiteit maakt [...] de identificatie met de ander mogelijk. Vriend spreekt als titel voor zichzelf [...] en is bovendien in de wij-vorm gesteld; Hamelink en Hölderlin: hun stemmen gaan [...] een huwelijk aan’ (Bartosik 1978a:231). Hij stelt ook: ‘Zulke vereenzelviging betekent natuurlijk niet meer dan een eerste schuchtere stap op weg naar de niemandwording; de niemand, de invulbaarheid zo men wil, die wij allen oorspronkelijk waren’ (Bartosik 1978a:32).

Waarom in ‘Vriend’ ook voor *boek*-wijt wordt gekozen, is vrij duidelijk (1986a:55). Die boekwijt en de klaver krijgen iets van de ‘Sneeuwhuiver en oostwaarts staande antieke ster’ (1986a:55). Dat kan de ster zijn die de Drie Wijzen de weg wees. De ‘sneeuwhuiver’ is

een vooruitwijzing naar *Witvelden, inscripties* en kan wat verraden over de gevoelens ten opzichte van het witte blad (1986a:55). De nieuwvorming kan de lezer eveneens herinneren aan de stiltethematiek.

Bartosik denkt bij het slot aan het ontstaan van een gedicht:

> Deze strofe is natuurlijk niets minder dan de beschrijving van het creatieproces van het gedicht. [...] De twee eerste verzen leggen een interessant verband tussen het bekende (reeds tot cliché geworden) 'onzegbare' van de moderne poëzie en een soort van pretaal, iets wat ongetwijfeld verband houdt met ons communicatie-instrument, maar tegelijk ook veel weg heeft van de roes, het dionysische. [...] Gelukkig houdt de dichter het niet bij vaag en dronken gebazel dat ons de troebele indruk zou moeten suggereren van een irrationeel extatisch spreken. Hij heeft het wel degelijk heel concreet over 'wortelgronden' en over 'rijpe stemmen', die letterlijk van hem worden afgeplukt (Bartosik 1977:732).

Hij legt het verband met 'Weg', waarin het prepoëtische belangrijker lijkt dan de ultieme stilering, en schrijft:

> Rijpe stemmen worden geplukt: het gedicht wordt wel degelijk als een levend organisme voorgesteld. Maar er is nog meer; de stem is doordrongen van zwijgen en men kan inderdaad niet langer beweren dat iemand het gedicht beluistert. Men neemt het gedicht tot zich zoals men een vrucht met de handen plukt. Het verlangen naar een zintuiglijker kommunikatie met de ander treedt hier reeds op de voorgrond. Natuurlijk blijft een dergelijke droom in de meest letterlijke betekenis slechts een 'bij wijze van spreken'. Toch zegt de strofe ons bijzonder veel over de uiteindelijke (zij het onvervulbare) wensen van de dichter (Bartosik 1978a:299-300).

Belangrijk is voor mij, ten slotte, dat de laatste strofe grotendeels in de passiefvorm staat. De dingen overkomen de dichter grotendeels. Er zijn andere machten aan het werk.

'Ode' (1986a:56) is wat minder concreet dan 'Vriend' in die zin dat er geen namen worden genoemd. Het gedicht begint met een cryptische aanspreking: 'Lierdichter, telluriër' (1986a:56). De titel en een misschien wat jaloers klinkend woordgroepje als 'bij toeval / eerstgeboren' zouden kunnen wijzen in de richting van een welbepaald persoon (1986a:56). Daarom hoeft het gedicht natuurlijk niet te blijven kleven aan een iemand. In deze verzen is (een sjabloon van) de goede dichter te zien.

Opvallend in de eerste strofe is dat de 'lierdichter' inspiratie aangereikt krijgt (1986a:56). Hij moet luisteren naar natuurlijke geluiden: het - met behulp van mensenhanden - klateren van water, het even gaan liggen van de wind.

In de tweede strofe komt het pijnlijke van het aardse bestaan aan bod. Hier wordt gedacht aan een vroeggestorven kind en duikt de geboorte- en doodthematiek dus weer op.

Bartosik, die *Oudere gronden* minder overwoekerd vindt door lillend vlees en verrottenis dan de vorige bundels, die de meeste van deze gedichten vindt getuigen van de wil om ons onsmakelijk lot met minder afgrijzen tegemoet te zien, noemt deze strofe een uitzondering (Bartosik 1978a:320).

De bepaald niet vrolijk makende blik in de toekomst uit de tweede strofe kan afkomstig zijn van de 'voorgevoeler' uit de derde strofe (1986a:56). Hij is te vereenzelvigen met de 'lierdichter, telluriër' uit het eerste vers (1986a:56). Naar aanleiding van 'Betrekkende mens' schreef ik dat een mens op sommige momenten meer een betrekkende mens is dan op andere, dat hij zichzelf soms verliest, en dat hij uitgerekend dan gronden aanboort die poëtisch gezien vruchtbaar zijn. In dit gedicht blijkt het creatieve proces een combinatie van twee factoren, die te rangschikken zijn onder de verzamelnamen 'het dyonisische' en 'het apollinische'. Schrijven is een combinatie van hard werken en toeval, spelen. Natuurlijk wordt daarbij een gave verondersteld, de gave van de taal, de 'tovermunt op de tong' (1986a:56).

Volgens Bartosik is het niet uitgesloten dat Hamelink in de slotverzen wat grijnzend knipoogt naar Rein Bloem, die in zijn recensie van *De eeuwige dag* schreef: 'Ik heb bij deze bundel, waarin het woord ijzer een stuk of 10 keer voorkomt, moeten denken aan een mythische smid die bij ovens als vulkanen aan geweldige blaasbalgen staat te rukken en zich onrustbarend, ietwat belachelijk maar toch overtuigend in het zweet werkt' (Bloem 1964 in Bartosik 1978a:243-244). Mij valt in de vierde strofe vooral de relatie van de zender met de buitenwereld op. Hij lijkt moeite te moeten doen om zijn medemensen op te zoeken, hij moet zich daartoe forceren.

'Het ongemunt uur' uit *Geest van spraak en tegenspraak* gunt de lezer eveneens een blik op het creatieproces (1986a:64). Ook daar is het een kwestie van hard werken - het volgen van de schaduw en betasten van de tafels, wat niet gemakkelijk lijkt - en wachten.

Zoals Bartosik schrijft, zijn in *Geest van spraak en tegenspraak* vele composita aan te wijzen waarvan een element verband houdt met de tijd (Bartosik 1978a:322). De abstracte component wordt afgezwakt door de concrete, die vaak uit de sfeer van de natuur komt. Binnen de samenstelling wordt de tijd volgens Bartosik geneutraliseerd. De uren worden in die zin getemd dat ze door de dichter benoemd en gedifferentieerd worden en voor de genadeloze, gepersonifieerde tijd uit *De eeuwige dag* is hier dan ook niet veel plaats meer. Een paar voorbeelden van die nieuwvormingen zijn '[s]teentijd' (1986a:72) en 'mondtijd' (1986a:62). 'Het ongemunt uur' is een woordgroep die voor Bartosik onmiskenbaar in

dezelfde richting wijst (Bartosik 1978a:322). Uren kunnen kwalitatief verschillen, en in dit gedicht wordt een soort plooi in de tijd betreden, een onofficiële tijd, een niet tot munt geslagen uur, schrijft hij (Bartosik 1978a:316).

De woorden 'beproefd', 'schaduw', 'schoorvoetend', 'op de tast', 'schemer' (1986a:64) roepen een nachtelijke ruimte op, waarin bewegingen behoedzaam moeten worden uitgevoerd (Bartosik 1978a:317). De eerste strofe drukt een vermoeden uit, een onbestemde nadering (Bartosik 1978a:315). Het naderende subject en het object van de nadering zijn zo vaag gehouden dat de lezer zijn verbeelding wel moet inschakelen. Terecht betoogt Bartosik dat de eerste strofe een hoopvolle verwachting weergeeft. 'Het ongemunt uur' is volgens hem een van de werken waarin het prepoëtische de volwaardige plaatsvervanger van het onbereikbare gedicht is. Bartosik (Bartosik 1978a:283), die gelooft dat het creatieve principe het bij Hamelink wint van het realistische, ziet in deze verzen, ten slotte, een zacht verwoorde afwijzing van het herkenbare: 'alle tafels louter / op den tast beaamd, / beaamd en / weer verkruimeld' (1986a:64).

De tafels kunnen de lezer ook aan de stenen tafelen herinneren. Zoomen we in op het Bijbelse, dan vallen hier nog het 'liefdekruis' en de 'Kelkrank' op (1986a:64). De kelk is een belangrijk element in de liturgie bij de consecratie en de wijnrank is een vaak gebruikt beeld in de Bijbel voor Christus. Waarom zijn die twee beelden hier tot een neologisme samengebald? Mogelijk heeft het iets te maken met het feit dat het woord 'Kelkrank' lijkt op het woord keelklank (1986a:64). Het is duidelijk dat de spreekstem van het gedicht in de laatste strofe een toehoorder geworden is. De 'Kelkrank' lijkt iets te zeggen dat even betoverend is als een sirenenzang en minder gevaarlijk (1986a:64). Helaas is het ook even onvatbaar, of 'onoverwoord / baar[...]' (1986a:64). Dat laatste kan een commentaar op de taal inhouden: het is alsof de 'Kelkrank' niet met woorden, maar met iets veel edelers werkt (1986a:64). In ieder geval zorgt Zijn komst voor een lichtpunt '[t]ussen schemer en / schemer' (1986a:64).

Bartosik merkt op dat het gedicht aan het eind pas lijkt te moeten beginnen (Bartosik 1978a:316). De titel bevat de munt die al belangrijk was in 'Equilibrium' en die terugkomt in de 'tovermunt op de tong' in 'Ode' (1986a:56). Dit roept de gedachte aan de schrijver op. Maar 'Het ongemunt uur' kan ook over de lezer gaan, over het lezen van een (duister) gedicht. Als we het gedicht proberen te lezen als een tekst over het lezen, zou het woordgroepje 'Het ongemunt uur' kunnen wijzen op het belangeloze, het niet-economische van het lezen in een totaal op de economie gerichte wereld (1986a:64). Misschien is de winst die de lezer maakt wel van een heel ander kaliber dan de winst van de topmanager. Lezen kost

moeite. Het gebeurt langzaam, moeizaam, op de tast - de gedachte aan een blinde die brailleschrift moet ontcijferen, komt op. Inzichten, betekenissen zijn vluchtig, zou de tweede strofe kunnen suggereren. Maar dan is er het instinctieve begrijpen, dat niet in woorden uit te drukken valt, want wat werkelijk waardevol is, laat zich niet parafraseren.

In deze interpretatie kan de '[t]ong', dat spreekinstrument, een probleem lijken (1986a:64). Wat moet een lezer met een tong, zeker als dat wat hij aanhoort niet te herhalen is? Zij zou kunnen vooruitwijzen naar het dialogische karakter dat vele van Hamelinks gedichten hebben, naar de verhouding die de schrijver heeft, of wil, met zijn ideale lezer. Daarbij mag gedacht worden aan een tongzoen. Combineren we de twee voorgestelde lezingen en beschouwen we deze lezer als een schrijver, dan kan dit gedicht een commentaar zijn op intertekstualiteit. De slotverzen zeggen dan dat iedere auteur tot op zekere hoogte uniek is, nooit geheel te vatten of te evenaren.

Misschien is het wat vroeg om aan dit alles te denken. Zoals Bartosik stelt, hebben 'Het ongemunt uur', 'Zijnde' en 'Zenuwlandschap' iets monologisch (Bartosik 1978a:285). Deze gedichten doen hem denken aan de door de tijd fijngeslepen keien van Maurice Gilliams: het zijn fascinerende, gesloten taalobjecten waarin de dichter hooguit een paar woorden met een bloem wisselt. Maar Hamelink zal ook volgens Bartosik de potentiële dialoog op een zeer handige manier in zijn monoloog inbouwen mettertijd. De aarzeling tussen alleenspraak en gesprek zal, zo poneert hij, in de latere bundels zelfs vaak het onderwerp van het gedicht bepalen.

De schrijver is een lezer. Dat blijkt eveneens uit het gedicht 'Boek' (1986a:66). Ook daar is het moeilijk uit te maken of de wij in de eerste plaats schrijvers of lezers zijn. Het loutere feit dat hier sprake is van een wij, dat hier een groepsgevoel wordt gesuggereerd - wat in 'Het ongemunt uur' niet zo was - is erg belangrijk. Zoals Bartosik stelt, kiest Hamelink in de latere *Eerste gedichten* vaker voor pronomina als jij en wij, pronomina die een zekere solidariteit suggereren (Bartosik 1978b:33). In 'Boek' is er verder sprake van een sociaal fenomeen als een 'herberg' (1986a:66), volgens Bartosik 'een toevalllig niemandsland van samenspraak' (Bartosik 1978a:317). Ik beschouw die kroeg - het woord 'herberg' drukt beter de beschutting uit, het heeft iets herbergzaams - vooral als een innerlijke ruimte, een ruimte die ook verbeeld kan worden door een bibliotheek of boekenkast (1986a:66). Ik meen - de titel is een belangrijke aanwijzing - dat het hier gaat om de gemeenschap van de duistere dichters, duistere lezers. In die gemeenschap voelt de schrijver/lezer zich minder alleen.

Volgens Bartosik begint 'Boek' met een vrij zorgeloze strofe, die mogelijk naar een te laken verleden verwijst, en staan onachtzaamheid en verspilling hier centraal (Bartosik

1978a:304). Daar kan ik me niet bij aansluiten. Het woordgroepje ‘voortvluchtig en horig’ klinkt inderdaad niet zo positief, maar het zegt wat over de manier waarop de zender in de maatschappij staat (1986a:66). Hij is geïsoleerd van, op de vlucht voor het burgerleven, maar horig aan zijn voorbeelden, aan de lotgenoten die lezen en leven zoals hij. Net als ‘Het ongemunt uur’ is ‘onszelf verruilend voor onze rijkdommen’ een allusie op ons door economie gedomineerde bestaan (1986a:66). Opnieuw zie ik hier die anderssoortige winst schitteren. De lezer doet ontdekkingen en leeft door het lezen niet alleen in deze wereld maar ook in een andere; de schrijver wisselt zijn al te aardse, vergankelijke zijn in voor een solider bestaan op papier.

Een andere overeenkomst tussen ‘Het ongemunt uur’ en ‘Boek’ is de duisternis. Niet toevallig wordt in het laatste gedicht gesproken over ‘al wie lippendienst / bewees aan de *schemer*, / al wie een weinig ons waarzei, / ons *schemer*gasten, liplezend / in de herberg’ (mijn cursivering, A.D.C.) (1986a:66). Het liplezen uit deze strofe maakt voor mij duidelijk dat die duisternis (van het hermetisme) het Zien niet uitsluit en past volgens Bartosik uitstekend in het geheel van Hamelinks beeldenarsenaal: het herinnert aan de droom met woorden te kunnen zwijgen (Bartosik 1978a:317). Het liplezen lijkt me nog tederder erotisch dan de bloeiende tong uit ‘Het ongemunt uur’ (1986a:64).

Slechts weinig mensen zijn ertoe in staat of bereid te doen wat de dichter van de ideale lezer verlangt. Bartosik schrijft dat het echec uitdrukkelijk binnen het gedicht is ingecalculeerd, dat het aanvankelijke elan en de hoopvolle toonhoogte van het begin sterk contrasteren met het in mineur gestelde slot (Bartosik 1978a:311). ‘[H]et grote boek van het onvergetene’ heeft voor mij onder andere iets van het grote boek van Sinterklaas: het is een boek waarin de namen staan van de goede lezers, of de naam van de goede lezeres (1986a:66). Het meervoud in de vorige strofen contrasteert op pijnlijke wijze met het enkelvoud in de slotverzen, wat de wezenlijke eenzaamheid duidelijk maakt. Zoals blijkt uit de derde strofe, (h)erkennen dichters elkaar. Ze (h)erkennen zichzelf in de ander. Maar daarbuiten leeft de poëzie nauwelijks. De bloesems zijn koudgeworden. Het zijn bijna bloemen in de knop gebroken. Gelukkig is er die ene vrouw, die ene lezeres die het gedicht haar adem geeft, het reanimeert, die de hoop niet opgeeft, wanhoopspogingen doet.

Waarom wordt hier voor een vrouw gekozen? Wordt hier nogal clichématig gedacht aan de grotere gevoeligheid die vrouwen zouden hebben? Of is het omdat de vrouw kan baren, kinderen het leven geeft - de vrouw die hier dan ook nog de pneuma gebruikt? Dit is in ieder geval een van de weinige plaatsen in Hamelinks vroege poëzie waar de vrouw uitdrukkelijk aan bod komt, zoals Bartosik opmerkt (Bartosik 1978a:311). Vanaf *Windwaarts,*

wortelher zal de jij uit de gedichten vaak een ambigu karakter vertonen: geliefde enerzijds, anderzijds en tegelijkertijd ter harte genomen lezer, poneert hij.

Een woord als 'ach' is eveneens zeer zeldzaam in de poëzie van Hamelink en komt hier waarschijnlijk voor door de klankverwantschap met het woord as in hetzelfde vers (1986a:66). Die 'ach' kan een moedeloze toets in het gedicht zijn (1986a:66). Misschien leeft hier een gedachte als Heb ik daar al die moeite voor gedaan? De dingen ogen in ieder geval onvermijdelijk en onveranderlijk. Het boek uit de tweede strofe is een soort Bijbel, waarin een blik op de toekomst wordt gegeven ('daar stond geschreven / en zo geschiedde') (1986a:66). Het is nu eenmaal zo dat duistere dichters er slechts voor enkelingen zijn. Wat de massa doet, wordt verwoord in het gedicht dat naast 'Boek' staat afgedrukt, 'Stad' (1986a:67). De massa is 'de asman gehoorzaam' (1986a:67). De slotregels van 'Boek' tonen aan dat de poëzie een kwestie is van vechten tegen het gevoel van sterfelijkheid, door de schrijver en door de lezer. Fascinerend is dat het hele gedicht, dus ook de slotstrofe, geschreven is in het imperfectum, waardoor het lijkt of zelfs die ene lezeres er vandaag niet meer is. Moet 'Boek' een postpoëtisch gedicht zijn? Of wordt hier, net als in sommige Bijbelpassages, een profetisch perspectief gebruikt: wordt het toekomstvisioen beschreven alsof het al de werkelijkheid is om het meer impact te laten hebben op de lezer?

Belangrijk is, ten slotte, dat het gedicht in de slotstrofe wordt voorgesteld als een bloem. Bartosik heeft het in dit verband over het zelf-genoegzame gedicht: 'de bloem, die haar louter zijn uitsluitend uit zichzelf puurt, wier stralende aanwezigheid aan de omgeving niets verschuldigd is' (Bartosik 1978a:278). Hamelink is echter de mestvaalt waarop een bloem kan groeien niet vergeten. Dat heeft Bartosik zelf aangetoond in een stuk over de manifestaties van onze tijd in deze poëzie (Bartosik 1979:39).

De bloem is eveneens belangrijk in 'Zijnde' (1986a:68), maar voor ik dat gedicht bespreek, wil ik kijken naar 'The Poetical Genius' (1986a:75) om aan te tonen dat de solidariteit onder dichters niet algemeengeldig en universeel is.

Bartosik meent dat er een onderscheid te maken is in Hamelinks vroege poëzie tussen de (zeldzame) gedichten die zich ondubbelzinnig aanbieden als poëtica en die die het op een subtieler manier zijn, zoals 'Het ongemunt uur' (Bartosik 1978a:271). Het meest sprekende specimen van de eerste soort is volgens hem 'The Poetical Genius'. Dat gedicht kan probleemloos in twee helften onderverdeeld worden:

> In de eerste twee strofen deelt Hamelink kwistig zijn anathema's uit; ze moeten er in dit korte bestek allen aan geloven: de salondichters, de bourgeoisdichter van goeden huize, de zelfverzekerde, grootsprakige dichter, meneer Bilderdijk en meneer Ledeganck, de moraliserende dichter, de uitvoerige dichter, de dichter in dienst van vul maar in, de knielende, de hoofse dichter die zijn ademteveel nog wat gaat aanlengen bij de Laura's, Beatrice's en andere Mathildes. Anders is het gesteld met Hamelink en zijn trawanten: alweer duikt het beeld van de discrete bloem op; onze eeuw spreekt ademinwaarts, vereenzaamd, en marge, en van Dantes sterren moet men ook al niet te veel meer verwachten (Bartosik 1978a:272).

Het ‘patiencespel’ uit de slotregels noemt Bartosik ambigu (1986a:75). De dichter speelt zijn spel in eerste instantie alleen en zelden lukt het gedicht, maar er staat de lezer eveneens een patiencespel te wachten.

De slotverzen kunnen beschouwd worden als een beeld van dichters aan het werk. De eerste, die in de lotus zit, lijkt op goddelijke inspiratie te rekenen - de lotus is een belangrijk symbool in het boeddhisme. De andere, die minder luxueus in een jute zak zit, gaat anders te werk. Hij proeft, bij kleine beetjes, van eigen mond om na te gaan of zijn poëzie wel lekker en voedzaam is. Hij doet aan autocorrectie. Het lijkt me zeer de vraag of de lezer, voor wie hij dat doet, er komt. Vele dichters zijn bekleed met een oude pokdalige ster. In enkele van de vroegste gedichten stond die ster voor het gedicht. Zij is echter veel bekender als symbool van een andere minderheidsgroep in een noodlottige fase van de vorige eeuw. Misschien moet de dichter wel ‘proeven [...] van eigen mond’ omdat niemand anders dat wil doen (1986a:75). De slotstrofe wekt, ten slotte, de indruk van bittere armoede, van honger, en kan daardoor ook iets vertellen over de socio-economische positie van de dichter.

In de eerste twee strofen wordt schamper gedaan over dichters die vroeger geliefd waren. Er wordt door de spreekstem dus geen verbondenheid gesuggereerd met dat deel van het verleden. De derde strofe biedt een beeld van het nu, van het hedendaagse poëzielandschap, en ook daar is geen sprake van solidariteit onder de dichters. Ze lijken niets met elkaar te maken te hebben. Vermoedelijk zouden ze elkaars mond niet lusten. Niet iedereen hoort bij ‘ons schemergasten’ (1986a:75). Eind 1970 schreef Hamelink in een open brief: ‘[D]e kunst is geen democratische zaak [...]. Er bestaat in de kunst en onder kunstenaars een principiële ongelijkheid in kwaliteit’ (Hamelink 1970b in Bartosik 1978a:349-350).

In ‘The Poetical Genius’ wordt, kortom, een gevoel van eenzaamheid gesuggereerd. Er schuilt echter een grote kracht in het woord ‘patiencespel’ (1986a:75). Dat wijst niet alleen op het geduld dat nodig is bij het maken en lezen van hermetische poëzie, maar ook op de hoop dat er op een dag iemand komt, dat de zender de ontvanger(s) krijgt die hij verdient. Zo zijn niet alleen het verleden en het heden, maar ook de toekomst in dit gedicht aanwezig.

De hoop en de vasthoudendheid of hardnekkigheid van de dichtersfiguur zijn nog in andere metapoëtische gedichten uit *Geest van spraak en tegenspraak* te bespeuren. Ik had het al even over ‘Zijnde’, een relaas van een oefening in ontlediging (1986a:68). Het is wellicht het kernachtigste poëticale credo dat hier te vinden is. Vele van de standpunten die al aan bod gekomen zijn, passeren in ‘Zijnde’ de revue. Zo is er het feit dat de dichter zichzelf moet verliezen (‘wezensvreemd [...] in oneigen behuizing’, ‘v]lak / voor de slaap’) voor hij kan slagen (1986a:68). Er is de superioriteit van de natuur die niet in woorden te vatten is: in plaats van naar een erwtebloem, zoals in ‘Weg’, kijkt de spreekstem hier naar een ‘onuitsprekelijke brandnetel’ (1986a:68). Ook belangrijk is dat we desondanks een beroep moeten doen op de ‘gouden rede’, die een prachtig instrument blijft en een parel voor de zwijnen lijkt (1986a:68). En er is de idee dat dat zwijn, de ‘vergeetmens’, geen talent heeft voor traditie (1986a:68). Misschien kan het woord ‘vergeetmens’ - ik suggereerde het al - evengoed als positief beschouwd worden (1986a:68). Het vergeten zou immers een vruchtbare vorm van zelfverlies kunnen zijn. Ik verkies echter de negatieve lezing, ook door de ‘onzorgvuldig / gemorste as’ (1986a:68). Zoals Bartosik poneert, klinken de slotregels van het gedicht als een opdracht (Bartosik 1978a:229). ‘[O]m desnoods / in nooit iemands hand / de bloemkern, / het zijnde te zijn’: ondanks de moeilijkheidsgraad van de onderneming en ondanks het gebrek aan respons, geeft deze dichter het niet op (1986a:68).

Dat hij vasthoudend is, betekent niet noodzakelijk dat hij in het gedicht aanwezig is als een sterk uitgesproken ego. In ‘Zijnde’ komt het woord ik niet voor. Het individu wordt daar slechts gesuggereerd. In ‘Zenuwlandschap’ wordt het pronomen ‘je’ (1986a:69) gebruikt, maar hier lijkt de hoofdfiguur nog nietiger dan in ‘Zijnde’. Zocht hij in dat laatste gedicht nog het gezelschap van een brandnetel op en viel in dat verband het woord ‘wezensvreemd’ (1986a:68), dan is hij in ‘Zenuwlandschap’ zelf gereduceerd tot een ‘bladrest’ (1986a:69). Bartosik merkt op: ‘De reductie van de mens [...] tot een etherische kern bewustzijn, leidt in een paar gevallen haast tot zijn verdwijning uit het gedicht. In het eigenaardige Zenuwlandschap [...] is het subjekt enkel nog “bladrest”: een parasiterende, minimale aanwezigheid, op een kier opengesteld voor de buitenwereld en waardoorheen iets als een geestelijk versterkende bries waait; een plantaardige, vegeterende, niet onwelwillende schim’ (Bartosik 1978a:238). Uiteraard heeft dit te maken met de niemandwording.

‘Zenuwlandschap’ roept de gedachte op aan indommelen, misschien zelfs aan sterven in het besef van een wedergeboorte als iets beters: je ziet in dit gedicht het licht uitgaan en daardoor aangaan (1986a:69). Met die ‘[s]laphangende luchtblaas’ lijkt er nog maar oppervlakkig te worden geademd (1986a:69). Het woord ‘hartpapaver’ kan wijzen op een

zwakke hartslag, al behoort ook een kleine liefdesverklaring aan de papaver van zijn hart tot de mogelijkheden - we weten inmiddels dat de hoofdfiguur uit deze poëzie houdt van het doezelige, van het uitschakelen van de rede (1986a:69). Wanneer het bewustzijn het veld heeft geruimd voor iets anders, kan er iets goeds ontstaan. De slotverzen luiden: 'Slaapgeruis, / taalgruizel, genoeg / mondvoorraad / voor vannacht' (1986a:69). Volgens Bartosik worden slaap en taal in 'Zenuwlandschap' het duidelijkst aan elkaar gekoppeld (Bartosik 1978a:267). Dat de *Eindeutigkeit* van het gesprokene daarbij noodzakelijk verloren gaat, is voor hem geen verrassing meer. Alweer eindigt het gedicht waarin de nietigheid domineert met de blik op de toekomst, met hoopvolle verwachting.

Het eerste woord van 'Tussenruimte' is 'Jij' (1986a:73). Maar die aangesprokene is niet de 'je' uit 'Zenuwlandschap' (1986a:69). In dat laatste gedicht leek het pronomen een van de middelen om de individualiteit van de hoofdfiguur te maskeren, of om hem van die individualiteit te ontdoen. De benadrukte 'jij' uit 'Tussenruimte' is een duidelijk afgelijnde tegenpartij, een antagonist, al heeft dat woord een connotatie van vijandigheid die hier niet gepast is (1986a:73) . Naast de jij-figuur is er een 'ik' (1986a:73). Dat er zo duidelijk spelers worden aangeduid, wil niet zeggen dat hier sprake is van meer individualisering. Het gaat louter om posities, de posities van lezer en schrijver, die door velen kunnen worden ingenomen.

Het lijkt noodzakelijk dat de 'jij' en de 'ik' beiden van hun individualiteit worden ontdaan (1986a:73). 'Jij niet bestaande' staat er, en dat suggereert het ontbreken van vlees en bloed (1986a:73). Men kan dit als een moedeloze toets lezen: de ideale lezer bestaat niet. Maar dan is er het woord 'dolende', dat het woordgroepje 'niet bestaande' opheft of het geheel iets spookachtigs geeft (1986a:73). Het 'dolende' kan wijzen op het feit dat de ideale lezer geen constante, geen gegeven is (1986a:73). Niemand is altijd de ideale lezer. Het bezoekt ons. Wat de andere partij betreft, maakt het vierde vers duidelijk dat de ik-figuur geen mimetische weergave van de dichter is. De ik-figuur is een Elckerlyc. Bartosik heeft het wegcijferen van het ik met al zijn beperkingen, samen met het aanwenden van de ongerepte leegte als oefenterrein voor het nieuwe, in verband gebracht met motieven als 'de icarische vlucht, de gewichtloosheid in het luchtledige, de opengehouden, -gewilde, -gebroken ruimte, het dynamische' (Bartosik 1978a:239).

Het gedicht kan gelezen worden als een toespraak tot de lezer, die - hoe bescheiden en voorzichtig een en ander ook geformuleerd is - uitmondt in het zelfverzekerd klinkende 'allerlei openingen vindende naar je' (1986a:73). Het gedicht getuigt dus van het geloof dat ook in het echt kan gebeuren wat beschreven staat in 'Luchtgesprek aan de uiterste

zuidgrenzen' uit *Afdalingen in de ingewanden*; Bartosik vindt Hamelinks verbeelding daar bijzonder veelzeggend (Bartosik 1978a:245). Twee gefingeerde wezens ('Venulen') voeren een (wel erg zintuiglijk getint) gesprek, terwijl ze moeiteloos vijf centimeter boven de grond leviteren (1974b:92). Andere en krijgshaftiger soorten werpen er onderzoekende speren (of sferen) naartoe, 'welke dwars door die twee Venulen heenvliegen, zonder het leviterend gesprek te storen waarin ze elkaar met brandende harten en oneindige wijding toebehoren' (1974b:92). Dit noemt Bartosik een beeld voor de onverstoorbare verstandhouding, de wederzijdse toewijding die de dichter zich met de lezer van zijn poëzie, met een aanspreekbaar jij droomt (Bartosik 1978a:245).

De dichter is niet alleen op zoek naar de ander. Voor hij op weg kan gaan naar die ander moet hij zijn weg gevonden hebben naar de poëzie. Bartosik beschouwt een passage uit 'Op weg naar de poëzie' als een parafrase van 'Tussenruimte', de passage waarin Hamelink stelt dat schrijven een rooftocht is in het niets, leeftocht halen uit de dood, alles wat nooit tot taal is kunnen komen tot taal maken, proberen wat niet bewust was tot bewustzijn te brengen (Bartosik 1978a:274). Hij merkt in dit gedicht overigens vele elementen uit Hamelinks nieuwe poëtica op:

> Het is in (de waaiende) Tussenruimte [...] dat Hamelink, in één gebalde strofe, al deze nieuwe elementen uit zijn poëtica in een synthese samenbracht. [...] Het stramien van de reis, dat aan Hamelinks recentste prozawerken [...] ten grondslag ligt, is er natuurlijk op gericht nieuwe, onbekende gebieden te annexeren; overigens is de reis nooit gepland, de dichter laat zich door zijn intuïtie leiden. Dit vertrouwen brengt de blinde maar doeltreffende groei van al het organische weer in herinnering. Verder primeren duidelijk de vrije dynamiek en de wil het opene open te houden. De onontgonnen mogelijkheden onophoudelijk uitputten in de meegevende ruimte van het luchtledige, van een amper geleide verbeelding, zonder zich ooit nog aan een vastomlijnd verhaal of aan een op een ontknoping afstevenende handeling te binden, dat is Hamelinks nieuw credo (Bartosik 1978a:241).

Net als in 'Tussenruimte' is er in 'Graptoliet' (1986a:74) wel een ik, maar geen uitgewerkt personage te vinden. Hoewel het woord grap in de titel zit en Hamelink niet vies is van een woordspelletje, is dit een ernstig gedicht. Bartosik noemt de naam van het fossiel veelbetekenend: het komt van graphein (schrijven) en lithos (steen) (Bartosik 1978a:323). Deze donkergrijze stenen, vooral langs de kust van Wales te vinden, dragen vreemde witte inscripties - sporen van celkolonies - die op een archaïsch schrift lijken. Uit dit gedicht blijkt dan ook dat poëzie de tijd in zekere mate kan overwinnen, dat poëzie een 'woordguerrilla tegen de tijd' is (Bartosik 1978a:323).

Hier, bij het gedicht dat ‘mensgesteente’ is, zie ik de individualiteit van de dichter doorbreken (1986a:74). Hij giet geen idiosyncratische bekommernissen in verzen. Het gedicht is ‘mensgesteente’ in die zin dat het bewaart wat des mensen is, wellicht ook in die zin dat het, zoals al het menselijke, onvolmaakt is (1986a:74). De mens die dit gesteente heeft uitgehouwen, lijkt toch zijn naam te willen zien voortleven. In ‘Ik, tussenijstijd, adempauze, / naaktzadig zand / dat zich opricht, zinlege / groeiproef’ zijn de kleine, (in verschillende betekenissen) ijdele kanten van de zender hoorbaar (1986a:74).

Hoezeer Hamelink ook gelooft in de autonomie van het gedicht, hij vergeet niet dat dat gedicht pas ontstaat wanneer de lezer het onder ogen krijgt, meent Bartosik (Bartosik 1977:736). Die lezer was al aanwezig in *Geest van spraak en tegenspraak*, maar Hamelink werkt het drieluik spreker / gesprokene / toehoorder volgens hem pas vanaf *Windwaarts, wortelher* ten volle uit. Wellicht, zo schrijft hij, hangt de bekommernis om de potentiële lezer samen met de complexiteit en de moeilijkheidsgraad van deze poëzie en met het besef van de communicatiestoornissen die onze *Zeitgeist* kenmerken. Dit alles heeft ertoe geleid dat de jij woordelijk in het gedicht betrokken wordt en dat de imperatief overvloedig gebruikt wordt. Bartosik stelt dat Hamelink van zijn ideale lezer verwacht dat hij die imperatieven interpreteert als (zachte) wenken, en dus niet als attaques. Het zijn wenken die niet alleen betrekking hebben op de poëzie, maar ook op het leven. In de loop der jaren is Hamelink het gedicht blijkbaar steeds meer gaan beschouwen als een vorm van verantwoordelijkheid, als een taak die met bewustzijn te maken heeft, en ook die evolutie ziet Bartosik aangekondigd worden in *Geest van spraak en tegenspraak*: in het opdat, in het achteraf, in het feit dat het gedicht een aanloop tot iets anders lijkt te moeten zijn (Bartosik 1978a:288). Daarmee, hoopt hij, is de afloop van de (schijn)strijd tussen autonomie en engagement definitief bekend en gerelativeerd.

Dat het dialogische belangrijker wordt in Hamelinks poëzie blijkt al uit ‘Of dacht iemand dat hij mooi was?’: het openingsgedicht van *Windwaarts, wortelher* heeft een (retorische) vraag als titel gekregen (1986a:79). Er treedt een ‘laatmiddeleeuws lierdichter’ op, ‘uitverkoren de dood te zaaien, / op het torenhoog voorhoofd / de blinkende syfilitische ster, de pest, / vier windstreken, symfonieën / en Totenlieder’ (1986a:79). Deze gekunstelde ‘Duitse denkergeest’ - die, zoals Bartosik opmerkt, tegelijkertijd op Mahler, Hegel en Hitler lijkt (Bartosik 1978a:96) - valt uit elkaar wanneer ‘het zand’ even opsteekt (1986a:79).

Enkele metapoëtische gedichten uit *Windwaarts, wortelher* laten een interpretatie toe waarin de verhouding van een dichter met zijn voorbeeld centraal staat. Er is, bijvoorbeeld, 'Onze woordslaap port hij aan' (1986a:110). Bloem heeft de 'veroveraar te paard' (1986a:110) als 'de dichter uit Bergen' geïdentificeerd, waarmee hij hoogstwaarschijnlijk Adriaan Roland Holst bedoelt (Bloem 1973). Zijn geest waart volgens Bloem vooral rond aan het einde van *Windwaarts, wortelher*: diezelfde mythische toon, romantische grootspraak en *personae majestatis*. Bartosik denkt echter aan Odin:

> Wanneer Hamelink aan het slot van Windwaarts de imponerende gestalte van de mythische Odin laat verschijnen - de vader van de toverspreuken, de eigenaar van de dichtermede! - begrijpen wij dat we gemeten worden 'met zijn maatstaf [...]: / het [gestalte]scheppende.' [...] Maar '[l]ang nadat hij met klinkende hoefslagen / gegaan is, [roept] hij ons aan [...]' Zo hybridisch weerklinkt het woord van de dichter in ons onvolmaakte oor. Ziedaar Hamelinks op de taal betrokken interpretatie van de mythe van Odin: hij die ook tot strijd onder verwanten aanzette (Bartosik 1978b:45).

In het kader van de niemandwording doet het er niet toe om wie het precies gaat. '[H]et gestaltescheppende' kan een omschrijving van de poëzie zijn (1986a:110). Een gestalte is een vorm, een figuur. Hier worden geen details gegeven. Ook hier wordt niet geïndividualiseerd.

Een belangrijke vraag is of het neologisme 'woordslaap' positief of negatief is (1986a:110). De slaap roept in ieder geval de gedachte op aan een droom, een woord dat valt in het laatste vers. Zoals gezegd, wordt de slaap in Hamelinks werk doorgaans op een positieve wijze verbonden met de poëzie, en het is mogelijk dat de ruiter de 'woordslaap' aanmoedigt (1986a:110). Dit gedicht lijkt echter het relaas van een nachtmerrie, waarin de waarheid onthuld wordt. Het is dan ook evengoed mogelijk dat de 'woordslaap' een zinspeling is op de taalverloedering die in Hamelinks gedichten wel vaker aan de kaak gesteld wordt (1986a:110). In de eerste strofe is de hoofdfiguur bijzonder destructief. Toch wil de ruiter het collectief dat aan het woord is vermoedelijk tot iets goeds aanzetten.

Wat de meervoudsvorm betreft, denkt Bloem aan een *pluralis majestatis* (Bloem 1973). Maar in dit gedicht valt weinig *grandeur* te bespeuren. Misschien moet hier eerder gedacht worden aan de solidariteit die we ook in 'Boek' tegenkwamen. Er is echter ook sprake van 'tweedracht', veroorzaakt door de veroveraar (1986a:110). Gaat het hier om een echt collectief, dan geeft 'Onze woordslaap port hij aan' een beeld van de verdeeldheid onder de dichters. Wordt hier een *pluralis majestatis* gebruikt, dan beschrijft het gedicht een innerlijke verdeeldheid.

Hoe het ook zij, in de tweede strofe voelt diegene die ook in naam van zijn lotgenoten spreekt dat hij tekortschiet wanneer hij door de ruiter op het matje geroepen wordt. Dat kan betekenen dat hij zijn werk vergelijkt met dat van zijn voorbeeld en dat die confrontatie pijnlijk is. 'Van in waan waar / worden we in droom werkelijk': zovelen denken dat ze grote dichters zijn, in hun kwaadste droom wordt hun echter getoond wat ze echt zijn (1986a:110). '[W]erkelijk' is te lezen als werk-elijk (1986a:110). Dat roept de gedachte op aan het woord werktuiglijk, aan de dichter als een soort van robot die alleen kan doen waarvoor hij geprogrammeerd is, aan een goedkope epigoon.

'Onze woordslaap port hij aan' is volgens Bartosik een van de gedichten uit *Windwaarts, wortelher* waarin een onbetrouwbare wij-gemeenschap aan bod komt (Bartosik 1979:46). Volgens hem moeten we oppassen voor een al te voortvarende interpretatie van die wij-vorm (Bartosik 1978b:39). De anathema's over de mens zijn talrijk in Hamelinks werk, maar Bartosik stelt dat die lange lijst, eerder dan misantropie, een vorm van voorzichtigheid uitdrukt, een op-zijn-hoede-zijn. Het gebruik van de wij-vorm in een gedicht als 'We dronken de zuurstof' beschouwt hij zelfs als een uiting van nederige solidariteit met de onverbeterlijke mensheid (1986a:109). Hier, verklaart hij, wordt haast in christelijke zin schuld bekend; de bedroevende waarheid wordt in ieder geval niet verzwegen of verbloemd.

Bartosik wijst op de aaneenschakeling van allusies op het Nieuwe Testament in 'We dronken de zuurstof', bijvoorbeeld op Johannes 18:10 en 19:23-24, Marcus 15:36 en Mattheüs 26:51 (Bartosik 1979:46). De tekst wordt volgens hem vooral gekenmerkt door de obsessieve herhaling van de woordgroep 'we dronken' (1986a:109), en de groeiende euforie gaat de verkeerde kant uit. Dit is de dronkenschap van de soldaten aan de voet van het kruis:

> De verwarring tussen schijn en wezen is duidelijk: om de mantel (de oppervlakkige schijn en ook wel het materiële bezit) wordt hartstochtelijk gedobbeld; met de essentie, het hart, wordt niet bepaald omgesprongen zoals het hoort. De stok waarvan sprake is, doet ons, gezien de context, onvermijdelijk denken aan de spies waarop een spons met zure wijn gestoken werd. Het slot van het gedicht, dat de eensgezindheid van deze gemeenschap zou moeten consacreren, is hoogst dubbelzinnig. Het vermelden van de stad en van de hersenen is bij Hamelink gewoonlijk een veeg teken [...]. Niet alleen op de bloedprocessie wordt hiermee gealludeerd, maar waarschijnlijk ook op de moord der [h]ugenoten tijdens de Sint-Bartholomeusnacht in 1572. In dat soort bloedbruiloften voelen de mensen zich makkelijker vermaagschapt. Het donker waarin het gedicht tenslotte gehuld wordt, is natuurlijk de duisternis van het zesde uur (Bartosik 1979:47).

Voor Bartosik heeft de bloedbruiloft zowel een historische, een christelijke als een al te hedendaagse betekenis.

Mij lijkt ‘We dronken de zuurstof’ verwant aan ‘Onze woordslaap port hij aan’. Het kan gelezen worden als een gedicht over de omgang met voorgangers/voorbeelden. Terwijl ze hem in ‘Onze woordslaap port hij aan’ lijdzaam ondergaan, ondernemen de hoofdfiguren in ‘We dronken de zuurstof’ iets tegen het al te confronterende voorbeeld. Hier wordt een vadermoord gepleegd. De volgelingen nemen alles van de voorganger. En ze maken hem kapot. De mond is een vrij voor de hand liggend symbool voor de taal, voor de stijl. De zuurstof kan een beeld zijn voor het leven dat in de poëzie van de voorganger zit. De mantel zie ik, net als Bartosik (Bartosik 1979:47), als een symbool voor de schijn en het bezit, maar ook, en net als de namen, voor de macht. Het hart aan een stok is een wrede trofee. De epigonen komen er echter niet ver mee. ‘Het donker viel op ons’: ze blijven niet in het licht staan (1986a:109). Ze raken in de vergetelheid.

In de interpretatie van Heynders is het grote voorbeeld eveneens belangrijk (Heynders 1994:247). Terwijl ik een eerder theoretische lezing voorstel waarin er alleen gestaltes zijn, vult zij de personages concreet in. Aan de hand van dit gedicht wil ze aantonen dat er in Hamelinks werk overeenkomsten zijn met Celan in vorm en beeldspraak, en dat de dichter nog een stap verder gaat: ‘[H]ij schrijft *door*, op basis van een gedicht van Celan’ (Heynders 1994:247). Volgens haar is ‘We dronken de zuurstof’ een reactie op ‘Todesfuge’:

> De ‘wij’ uit ‘Todesfuge’ zijn de tegenspelers van de ‘wij’ uit het vers van Hamelink. De eersten zijn de slachtoffers, zij die door de man vernietigd worden, zij die ten onder gaan aan de dood (‘der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau’), de tweeden - overigens even anoniem - zijn de beulen: zij die zuurstof dronken door anderen de adem te ontnemen, zij die dobbelden, het hart aan een stok priemden en de namen van hun slachtoffers wegschonken. Deze ‘wij’ zijn zelf de meesters uit Duitsland, die aanvankelijk overwonnen, maar tenslotte door hun schuld ook zelf ten onder gingen (Heynders 1994:248).

Heynders beweert dat ‘We dronken de zuurstof’ eigenlijk niet gelezen kan worden zonder het gedicht van Celan. Dat is een al te boude stelling. Ik ben het wel met haar eens wanneer ze schrijft dat Hamelinks gedicht aan diepte en spanning wint als men Celans werk in de interpretatie betrekt. Celan verwoordde het onzegbare. Dat Hamelink de andere kant van dat onzegbare zou laten zien, zoals Heynders verklaart, is een interessante gedachte.

Er staan wel meer gedichten in *Windwaarts, wortelher* die een lezing toelaten waarin wordt gedacht aan wat er achteraf met de dichter en zijn werk gebeurt, zoals ‘Compactgedroomd’ (1986a:92). Dat gedicht lijkt ons een blik te gunnen op het leven na de dood. Het eerste, geïsoleerde woord geeft aan dat wat volgt alweer het relaas van een droom is. Verder is ook hier sprake van een ‘we’, van een collectief, waarbij - ‘*[c]ompact*gedroomd’

(mijn cursivering, A.D.C.) - geen plaats is voor individualisering (1986a:92). In de massa aan de ‘sneeuwpoort’ worden geen gezichten herkend (1986a:92). Het gaat hier om de mensen als een soort, en in de interpretatie die ik voorstel dan vooral over de dichters. Er kan gedacht worden aan alle dichters van alle tijden en alle plaatsen.

Erg opvallend in de eerste strofe is de ijlheid, de breekbaarheid. Die schuilt vooral in de woorden ‘ademwit’ - wat het geheel iets lijkbleeks en spookachtigs geeft - en ‘sneeuwpoort’ (1986a:92). Hier heerst de koude. Niet alleen is er die ‘sneeuwpoort’, ‘ademwit’ kan ook de gedachte oproepen aan de wolkjes die in de winter verschijnen bij het uitademen (1986a:92). Bartosik, die de twee neologismen in verband brengt met de taalthematiek, schrijft over dit ‘deels speels[e], deels ernstig[e] Laatste Oordeel’: ‘Ook hier schemert de droom op te gaan in het landschap om van zijn subjectiviteit verlost te worden door; bovendien roepen het “ademwit” en “het verschrevene” tegelijkertijd de thematiek van de ideale stilte en van het onvermijdelijke [e]chec op. Als de poort zich opent, gaan wij onzichtbaar wordend in tot het landschap, louter droom en spraak geworden’ (Bartosik 1981a:8).

Zoals wel vaker bij Hamelink roept het gedicht de gedachte op aan een gericht. De fragiliteit van de eerste strofe contrasteert met de hardheid van de blik van de ‘staarboze erratische heilige’ in de tweede strofe (1986a:92). Hamelink heeft aan Bartosik gezegd dat hij bij het herlezen van die strofe steeds moet denken aan de indringende blik van Christus op sommige Byzantijnse iconen (Bartosik 1978a:501). De rechter oogt dus erg streng. Hij citeert. Aan te nemen is dat hij wat hij voorleest niet zelf geschreven heeft. Mogelijk leest de hoofdrolspeler van de centrale strofe voor uit de werken van de compactgedroomde massa, uit het door hen ‘*ver*schrevene’ (mijn cursivering, A.D.C.), wat suggereert dat het vergeefse moeite was (1986a:92). Wie als ware dichter de eeuwigheid dacht te kunnen verkrijgen, wie door zijn schrijven zijn hemel dacht te hebben verdiend, is eraan voor de moeite.

Ik wil wijzen op een (zeer relatieve) individualisering, die niet wegneemt dat de gezichten in de compactgedroomde menigte onidentificeerbaar blijven als op een wazige foto. Misschien is het beter te spreken van een (al even relatieve) categorisering. De ‘staarboze erratische heilige’ leest voor uit de verzamelde werken van alle aanwezigen (1986a:92). Niet iedereen krijgt hetzelfde oordeel. In de derde strofe mogen sommigen de trap op, anderen moeten de trap af. Blijkbaar krijgen sommigen de onsterfelijkheid en worden anderen meteen teruggebracht tot stof. Deze zogenaamde categorisering versterkt echter de collectiviteit. Of ze nu een goede beurt maken bij de criticus of niet, uiteindelijk keren de auteurs allen tot stof weer, worden ze vergeten. Over de klankkleur van de slotverzen merkt Bartosik op: ‘“[We]

gaan trappen op en af / van onsterfelijkheid tot stof". De alliteraties en klankherhalingen staan hier veel breder over de strofen verspreid (men zou haast van verdoezelde stafrijmen kunnen spreken, met één uitzondering voor de slotregel weliswaar) en het hele klankenspel vormt bij nader inzien een equivalent van de uitgedrukte idee: het op en af gaan van traptreden: "staf", "op en af", heel even nog het trotse, heldere "onsterfelijkheid" en dan de zwaarklinkende ontnuchtering: "tot stof"' (Bartosik 1978a:488).

Net als in 'Compactgedroomd' is er in 'In de catacomben. De averechts zich' sprake van een gericht, een 'reizigersgericht' (1986a:106). Dit gedicht lijkt me in eerste instantie een toeristische attractie te beschrijven. Worden er in de catacomben theaterstukjes opgevoerd om te tonen hoe de eerste christenen zich gedroegen? Of wordt daar een film over vertoond, zoals Bartosik suggereert (Bartosik 1979:45)? Wat zeker is, is dat het goedkoop-artificiële van het beschreven tafereeltje af druipt. Zo vloekt de 'schedellamp' - een schedel als kandelaar, vermoedelijk - met het volgende woord, 'glashard', dat de gedachte aan kunstlicht oproept (1986a:106).

'In de catacomben. De averechts zich' kan een kritiek zijn op het christendom of op de manier waarop het door de massa wordt beleefd. Dat gelooft ook Bartosik:

> Deze vroegchristelijke entourage is misschien als volgt te verstaan: in het Christendom heeft de westerse mens voor het eerst duidelijk 'en masse' voor een welbepaalde levenshouding geopteerd. Het was - ondanks de oprechtheid van Christus' naastenliefde - niet zo'n buitengewoon boeiende keuze. We sukkelen er 2000 jaar later nog mee, zij het in een verpolitiekte context. Hoe dan ook, de mens is voor Hamelink, sedert de geheime bijeenkomsten van die vroege paria's in de katakomben, weinig veranderd. Het beeld van een eensgezinde wij-gemeenschap dat hij in dit gedicht ophangt, is niet bepaald verleidelijk [...]. De mensheid: marionetten à la Büchner, getraind leger van beamende, leeghoofdige secretaressen (Bartosik 1979:45).

Het gedicht is volgens mij eveneens te beschouwen als een commentaar op wat sommige lezers doen met een tekst. De 'boekrol' is te groot en te zwaar voor het 'dwergenverstand' - de 'schedellamp' zou ook een schimpscheut kunnen zijn in de richting van het menselijke brein (1986a:106).

'In de catacomben. De averechts zich' is het eerste deel van een drieluik. Het slotgedicht daarvan is:

> Dodemansgeest,
> dodemanshand
> der grafitti
> wikt, weegt, chiffreert,
> dechiffreert, schrijft

aan de wand
krijtwit:
van al dit de
uitdrijving,
ufarsin.

(1986a:108).

Dit korte en krachtige credo over de aard, taak en functie van de dichter bevat vele reeds bekende elementen. De eerste woorden over de dood van de auteur verwijzen naar de niemandwording. De dichter moet niemand worden om iedereen te kunnen zijn. Het feit dat hij voorgesteld wordt als iemand uit het rijk der doden, iemand die al gezien heeft wat nog niemand heeft kunnen navertellen, vergroot zijn autoriteit. Verder omvatten de eerste twee verzen een statement over de onvermijdelijkheid van intertekstualiteit, van traditie: in iedere dichter leven zijn voorgangers voort.

Van vers vier tot en met vers zeven zien we de poëet aan het werk. De dichter kijkt naar de wereld en maakt de balans op. Hij leest de tekens van onze tijd, hij maakt nieuwe tekens - alweer wordt hier gezinspeeld op hermetisme. En de taalkunstenaar schrijft het gedicht als een teken aan de wand. Het woord grafitti maakt 'Dodemansgeest' hedendaags. Het krijtwit laat de lezer denken aan een schoolbord en schetst de dichter als een leraar, die wil dat we met een schone lei beginnen. De uitdrijving is immers niet alleen een kwestie van exorcisme. Het is ook een geboorte, een nieuw begin na een tabula rasa.

Dit alles sluit aan bij de Bijbelpassage waaraan in het slotvers gerefereerd wordt. In Daniël 5 houdt de al te wereldse koning Belsazar een feestmaal. De pret wordt enigszins gedrukt door het verschijnen van een hand, die een boodschap op de muur schrijft. Daniël verklaart ze:

> Dit is nu het schrift, dat daar getekend is: MENÉ, MENÉ, TEKÉL, UPHARSIN. Dit is de uitlegging dezer woorden: MENÉ; God heeft uw koninkrijk geteld, en Hij heeft het voleind. TEKÉL; gij zijt in weegschalen gewogen, en gij zijt te licht gevonden. PERÉS; uw koninkrijk is verdeeld, en het is den Meden en den Perzen gegeven (Daniël 5:25-28).[101]

Het gedicht 'Hartstonden, urengrauwsel' onthult eveneens iets over de taak en verantwoordelijkheid van de dichter (1986a:94). 'Brokkellip wees de weg aan in Rorschachland', staat er (1986a:94). De wereld is een wereld van mysteries, vol onduidelijke vormen en vlekken. De mens kan dus wel een gids gebruiken, en de dichter moet die gids zijn. Perfectie behoort niet tot de beroepsvoorwaarden. Het woord 'Brokkellip' schetst de

dichter als een gehandicapte (1986a:94). Mogelijk heeft de man een spraakgebrek of is hij al uit elkaar aan het vallen, aan het ontbinden. Volgens Bartosik kan in een wereld waarin met woorden enkel nog 'windhandel' gedreven wordt, waarin we 'op spraaksurrogaten, / holle spreekwijzen' (1986a:137) teruggevallen zijn, alleen nog een nederige en onopdringerige stem aanspraak maken op de huwbaarheid met de ander, die hier beoogd wordt (Bartosik 1978b:18). Bartosik ziet de stiltethematiek in het kritisch klinkende woordgroepje 'zwijgtaal, / menstaal', in het herbergzame 'verzwegene' en in het feit dat 'Brokkellip' de weg aanwijst, wat zonder woorden kan (1986a:94).

Het is de vraag of de mens de raadgevingen van de dichter ter harte neemt. Of beter, het is de vraag of hij ze ter harte heeft genomen toen hij er nog de kans toe had, want aan het eind van het gedicht valt de overgang van het imperfectum naar het presens op. De dichter lijkt dezer dagen geen richtinggevende figuur meer.

Uit 'Voor het venster de klaproos' blijkt dat hij het niet makkelijk heeft (1986a:101). Bartosik stelt dat Hamelink het nooit aflatende duel tussen het dichterlijke woord en het toeval, het noodlot van ons leven verwoord heeft in dit serene gedicht (Bartosik 1978a:444). Hij schrijft:

> Het uur dat ons vluchtig aankijkt, wanneer wij, in ons radeloos verlangen naar een duurzamer oponthoud in het ogenblik, heel even in de anonieme tijdsduur een gelaat menen te onderkennen, - wat kan het ons leren, behalve dan dat we de speelbal zijn van een koud fatum, dat het vermeende gelaat niets meer dan een hersenschim was. Dat de tijd nooit een bevriende mogendheid zal zijn [...]. Het is in de daaropvolgende strofe dat de dichter mede aan 'het langzame gastmaal' aanzit, waar we samen, schouder aan schouder, 'het onvolbrachte / en het mislukte' dan toch minstens in kaart brengen, de balans opmaken van ons verdriet (Bartosik 1978a:444-445).

De 'we' - geliefden, of dichter en lezer - griffen 'het onvolbrachte / en het mislukte' 'aan de steentafel' (1986a:101). Daarbij valt een tragische omkering op: Gods geboden werden vastgelegd in stenen tafelen, wij kunnen alleen ons falen noteren. Maar 'we' zijn ook 'mond op mond / elkaar aanzuiverend met adem' (1986a:101). Een wederzijdse poging tot reanimatie wordt ondernomen.

In 'Hier' is een andere reddingspoging aan de gang (1986a:97). Daar is een collectief aan het woord, dat bij een sirene probeert te komen. Zoals Bartosik schrijft, lokt deze sirene haar slachtoffers niet met gezang maar met een gebaar en zijn de rollen hier omgekeerd (Bartosik 1978b:23). Deze wenk is geen levensgevaarlijk lied meer, maar een S.O.S.-teken. De naderzwemmende wij-gemeenschap wil de gehavende sirene moed toeroepen en is niet langer bekommerd om het eigen vege lijf.

Misschien wordt hier geprobeerd de poëzie te redden, maar het is de vraag of de helden daar sterk genoeg voor zijn. Bartosik kadert dit gedicht in de niemandwording, die hij in *Windwaarts, wortelher* op een suggestiever, indirecter wijze verwoord ziet (Bartosik 1978a:568). Ook hier wordt, zoals hij stelt, nog gevraagd opgenomen en weggecijferd te worden in de grote, eeuwige bewegingen van de natuur: ‘tel ons op / bij het tij, / vermenigvuldig ons / met het aanspoelsel’ (1986a:97). Het gedicht is een aanloop tot de collectieve hergeboorte in de genivelleerde gemeenschap van de doden: ‘we komen [...] zwemmend’ (1986a:97). Wat het zwemmen betreft, merkt Bartosik op dat de aanwezigheid van een dominant beeld (of een dominante, spankracht scheppende beweging) er in *Windwaarts, wortelher* wel vaker voor zorgt dat de teloorgegane eenheid opnieuw bewerkstelligd wordt (Bartosik 1978a:461). ‘Hier’ wordt volgens hem helemaal gedragen door de wilskrachtige beweging van de zwemmers naar de sirene. Waarschijnlijk is het zwemmen een geboortesymbool, een verrijzenisbelofte binnen de familie der doden, en ditmaal wordt de grens volgens Bartosik nadrukkelijk overschreden (Bartosik 1978a:319). Ik zie hier eerder de belofte dat ze weldra overschreden zal worden. Hoewel er in ‘Voor het venster de klaproos’ nog een pijnlijke confrontatie was, staan tijd en verval, zoals Bartosik poneert, minder centraal in het wat latere vroege werk dan in de eerste twee bundels, of op een minder angstaanjagende en defaitistische wijze (Bartosik 1978a:320).

In het openingsgedicht van de bundel met de erg metapoëtische titel *Witvelden, inscripties* lijkt de spreekstem, die zich in het verleden al opwierp als gids, het dichten te verbinden met het zoeken naar een nieuwe levensvorm. Die laatste is echter even moeilijk vindbaar als het gedicht. ‘Er moeten onontgonnen’ kan gelezen worden als de verzuchting van een dichter met een *writer's block*, een zender die wil doen wat niemand hem heeft voorgedaan (1986a:113).

Zoals Bartosik schrijft, moet de kiemende levensholte gezocht worden onder de ‘sneeuw’ - dat wil zeggen de koude, het ‘pijndoen’ (1986a:113) - van onze tijd (Bartosik 1978a:34). Nuis meent dat het gedicht eindigt met een oproep tot beter leven (Nuis 1976:121). Het is volgens mij ook een oproep tot (beter) lezen. De dichter-spreekstem beseft wat hij aan zijn ontvanger vraagt. Het lezen is geen sinecure. De sneeuw, het stille geheimschrift, verblindt. Daaronder ligt veel verstopt: ‘Laten we daarom / met de sneeuw een begin / maken, // laten we / door het oog / van de sneeuw gaan’ (1986a:113).

In andere gedichten krijgen we meer dan een eindeloze witte vlakte als beeld voor onze wereld. Daar wordt het plaatje ingevuld. ‘De bij toeval in de tuin’ (1986a:125), bijvoorbeeld, vertoont de tweeledige structuur die Bartosik in vele gedichten uit deze bundel

heeft opgemerkt - de meeste gedichten uit *Windwaarts, wortelher* daarentegen vertoonden volgens hem een opmerkelijke eenheid en rechtlijnigheid (Bartosik 1979:43). In het eerste deel van vele gedichten uit *Witvelden, inscripties* wordt de wereld beschreven zoals hij is, zij het geüniversaliseerd. In dit geval wordt gealludeerd op de vechtersbazen die voortkwamen uit de draketanden die Cadmus had gezaaid, de latere inwoners van Thebe. Bij Hamelink is de draketand 'bij toeval' in de tuin geworpen (1986a:125). De willekeur domineert het grootste deel van het gedicht. Belangrijk is dat er geen onderscheid meer te maken is 'in deze uithoek, / een eeuw' tussen '[s]lachtoffer en handlanger' (1986a:125).

In het tweede deel van vele gedichten uit deze bundel wordt volgens Bartosik een opbouwend alternatief voorgesteld, een ingreep (Bartosik 1979:43). Terwijl de mistroostige eerste strofen tot niemand in het bijzonder gericht zijn, zijn de laatste woorden van 'De bij toeval in de tuin' niet toevallig uitdrukkelijk voor een jij bestemd, schrijft hij (Bartosik 1978a:370). Hier wordt immers niet in massacommunicatie geloofd, wel op een paarsgewijze spraakconfrontatie gehoopt. Het alternatief dat in het tweede deel gezocht wordt, lijkt me in verband te worden gebracht met het schrijven, het beschrijven van het algemeen-menselijke: 'Jij, / in je engte beklemd, purper / gebloeid, ontsluit / niet te herroepen / hun jezelf, / de poort' (1986a:125). Die jij-figuur kan dus de dichter zijn, en in die zin kunnen ook deze regels wat onthullen over de taak en functie van de schrijver in onze maatschappij.

Het tweede gedicht van *Witvelden, inscripties* heeft iets episch. Bartosik wijst op de invloed van Exodus (Bartosik 1979:52): 'De staf en de steenrots, / ze lachten en lachten / om die waterlegende / tot hun hart erbij brak' (1986a:114). De 'vlamzuivere aandrift' verwijst volgens hem dan weer naar het superieure element van de Antieken, het vuur - een etherisch, in feite idealistisch element dat hier sterk contrasteert met de verstikkende, neerslaande rook (1986a:114). 'Toen ze niet meer in de levende' lijkt de neergang van het mensdom te beschrijven van het moment af dat de mens niet meer in de 'levende / wind' kan geloven (1986a:114). Die laatste roept de gedachte op aan de heilige geest. De levende wind staat voor een levenshouding die niet zo dodelijk *down-to-earth* is als wenselijk wordt gevonden in onze maatschappij. Het is alsof de zwaartekracht moordend is geworden op het moment dat die wind wegviel. Leviteren lukt sindsdien niet meer, het belang ervan lijkt niet eens meer duidelijk: 'wilde de levengevende adem van het slapende, / reizende, ragfijne / niet langer drijvende zijn' (1986a:114). Op dat moment lijkt er ook iets te zijn misgegaan met de poëzie. Zoals Bartosik (Bartosik 1979:51) stelt, is dat te wijten aan de functionalisering, die de maker van mooie dingen die de dichter is hoog moet zitten: 'Alle gestalten werden / met functies

bedacht, / met functies verhard' (1986a:114). Ook het feit dat de 'vlamzuivere aandrift, / bestemd voor veelzijdig zweven, / [...] vaste betekenis' kreeg, lijkt me nefast (1986a:114).

Toch bewaart de poëzie nog een vonk van het vroegere vuur in zich en wordt er heil van verwacht. De dichter, de 'ik' die zich pas aan het eind van het gedicht losmaakt uit de massa en zich pas dan durft te profileren als een van de 'windgevoelige geesten', ervaart de poëzie zelf ook als iets dat hij niet in de hand heeft (1986a:114). Het is een mysterie dat iets van een mirakel heeft in een totaal onttoverde wereld, waarin ondanks de 'vaste betekenis' en alle 'functies' geen wezenlijke houvast bestaat: 'Niets wees nog weg aan. / Geen plantteken, geen grondwet / stond in schalie geschreven. / De binnenruimte kromp / in tot taalengte, het / gedicht versmalde / tot dit, gebouwd / op het ongeregelde, / het bewegende, voet / stoots in alle dalen / nog wel vindende / waar ik niet weet' (1986a:114). 'De binnenruimte kromp / in tot taalengte' kan de lezer herinneren aan 'Blauwdruk', en dan vooral aan de passus 'De voedselvoorraad van de hersenschors / werd lexicon' (1986a:71). De 'lex' van dat 'lexicon' (1986a:71) lijkt een even benauwende verarming te impliceren als de 'taal*engte*' (mijn cursivering, A.D.C.) (1986a:114). De zonet geciteerde verzen uit 'Toen ze niet meer in de levende' vormen, ten slotte, een voorbeeld van de combinatie van expliciete en impliciete metapoëzie die op het gedicht en de taal betrokken is. Zoals Bartosik schrijft, wordt hier de evolutie naar smalle verzen, naar het rietvers geëxpliciteerd - een evolutie die ook zichtbaar is op het blad (Bartosik 1978a:335). Hij legt een verband met het groeiende belang van de stilte en het zwijgen. De perfectie van het witte, nog onbeschreven blad ontsnapt niet aan het oog van de dichter en het bladwit - het ideaal - laat sporen na in het geschrevene. *Witvelden, inscripties* is dan ook een heel doordachte titel, besluit Bartosik.

Ook uit het slotgedicht, waarin Mandelstam een grote rol speelt, blijkt dat de dichter het moeilijk heeft in onze huidige cultuur. Bartosik (Bartosik 1978a:478) schrijft dat Hamelinks overeenstemming met Mandelstam alleen de geestesgesteldheid en niet de schrijftrant betreft, hoewel de slotverzen wel intertekstueel kunnen zijn: 'Kou, onkreukbare, / die een mondvorm / bewaart, gaafhoudt / inderdaad' (1986a:128). De Russische dichter schreef immers: 'Menselijke lippen die niets meer te zeggen hebben / behouden de vorm van het woord dat het laatst gezegd is' (Mandelstam 1974:38 in Bartosik 1978a:450). We mogen volgens Bartosik ook niet vergeten dat Mandelstam zijn eerste bundel de titel *Steen* gaf en dat hij, net als Hamelink, een groot liefhebber van mineralen was.

De openingsverzen van dit onthullende gedicht over de plaats van de dichter in onze maatschappij liegen er niet om: 'Bij het grauw, Mandelstam / bij het grauw gecijferd' (1986a:128). Hoe vies dat laatste woord klinkt, zal straks nog blijken. Wat werkelijk

waardevol is, is onbecijferbaar bij Hamelink. Mandelstam werd verbannen en gerekend tot het uitschot, waarmee hij zijn straf moest uitzitten. Bestaat het grauw alleen uit gestraften? Bartosik ziet het ruim en legt het verband met het gedicht 'Met de stokdove' (1986a:120), waarin het volk en de ik-figuur elk een strofe krijgen (Bartosik 1979:47). Zoals hij schrijft, wordt de massa vooral in *Witvelden, inscripties* wantrouwig bekeken en wordt die afstandname in 'Met de stokdove' verwoord op een manier die bij sommige lezers als choquerend en verwaand zou kunnen overkomen. Hijzelf merkt geen verachting op in de tweede strofe, maar wel de gedachte dat het volk, volgzaam als het is, krijgt wat het verdient: de 'sneeuwgang' (1986a:120). Die laatste leest hij als een wat middeleeuws aandoende gemeenschappelijke tocht door koude en armoede. Elders stelt Bartosik dat 'Met de stokdove' gelezen kan worden als een postuum werk, waarin een dichter vanuit een gefingeerd hiernamaals terugblikt op leven en werk, en hij zijn verwezenlijkingen objectief probeert te wegen (Bartosik 1978a:573). Als het een postuum gedicht is, lijkt de eenzame ik-figuur zijn tijd op aarde '*living apart together*' met het volk te hebben doorgebracht.

Bartosik poneert over 'Bij het grauw, Mandelstam': 'De armoedige "sneeuwgang" die "het volk" onbewust en half bewusteloos ondergaat, blijkt ook de weg te zijn die de dichter welbedacht en moedwillig volgt. Zuiverheid, oprechtheid en de wilskracht om ondanks het onbegrip het eigen, zuinige, veeleisende jargon te blijven spreken - zij het knielend in de sneeuw en de nacht van Canossa - lijken in dit noordse, strenge landschap centraal te staan' (Bartosik 1979:50). Maar hij vervolgt met:

> Het gedicht is vermoedelijk ook gewild dubbelzinnig: voor wie zich herinnert hoe Mandelstam gearresteerd werd, krijgt een woord als 'geschaduwd' een dubbele bodem; zijn verbanningen - zonder vorm van proces - naar koude oorden van dwangarbeid lopen mogelijk ook parallel met de symbolische noordwaartse tocht van de dichter [...]. Deze verzen zijn belangrijk, al was het alleen maar omdat de 'witvelden' uit de titel hier te voorschijn komen. De opvatting van de poëzie als taak is Hamelink niet vreemd. Duidelijk is dat de dichter voortdurend verantwoording moet afleggen, aanwezig moet zijn; maar daarvoor moet hij letterlijk elders ontbreken, d.w.z. in de optocht van de mediocriteit, het vluchtig voorbijgaande, het lamentabele genivelleerde licht. Het 'witveld van het [voor altijd] gezegde' is de zuiverheid van de gekozen spraak, evenals de integriteit van de gebalde, compromisloze steen ook. Het denkbeeld van een heilzame tabula rasa houdt er beslist ook verband mee (Bartosik 1979:51).

Opvallend is voor mij dat de symbolen bij Hamelink ook onderhevig zijn aan de geest van spraak en tegenspraak, of dat ze polyinterpretabel zijn. Terwijl de sneeuw in het

openingsgedicht leek te staan voor de koude van onze wereld, lijkt hij in het slotgedicht een beeld te zijn voor zuiverheid.

In het slotgedicht wordt geïndividualiseerd: Mandelstam wordt genoemd. Maar daarom heeft deze hoofdfiguur niet minder symbolische waarde. De tweede strofe begint met 'Jij, ieder voor zich' en verder is de 'liedjeszanger' er 'nog weer' de 'gore zwerfmantel' vergund (1986a:128). Uiteraard is dit een commentaar op de maatschappelijke status van de dichter. Het gevaar dat uitgaat van de massa is niet gering - in het woord 'kruisigingslicht' zie ik de menigte opstaan waarmee Pontius Pilatus af te rekenen kreeg, de menigte die Christus aan het kruis wou zien (1986a:128). Die massa en de maatschappij lijkt de dichter te moeten opgeven. Hij moet zich in de marge bewegen, en daar heerst de '[k]ou, onkreukbare, / die een mondvorm / bewaart, gaafhoudt' (1986a:128). Bartosik associeert deze passage met de moerasgrond van Grauballe en Tollund, twee plaatsen in Jutland waar in de jaren vijftig van de vorige eeuw vrij goed bewaarde lichamen gevonden werden uit het begin van onze tijdrekening (Bartosik 1978a:494). Hij verbindt de slotverzen met de vorm. Mij lijken ze niet alleen daarop een zinspeling te zijn, maar ook op de integriteit van de dichter, het hardnekkige huldigen van principes.

Bartosik schrijft terecht dat de steen uit Hamelinks poëzie te voorschijn komt als een complex beeld (Bartosik 1978b:19). En de verzen 'De tuba van de ammoniet / brengt ons de geologie bij. // De foraminifeer psalmodieert' uit *Windwaarts, wortelher* zeggen volgens hem dat we alleen maar oog en oor moeten hebben voor de eigen taal die stenen door hun specifieke vormen gaan spreken wanneer er met liefhebbende ogen naar ze gekeken wordt (1986a:87).

De steen is ook erg belangrijk in 'Werkelijk' (1986a:117), dat de voorloper lijkt van 'Steenspraak' uit *Tweede gedichten* (1993:37). In beide gedichten krijgt de lezer (de aspirant-dichter) een handleiding bij de steen, een aantal voorschriften over de manier waarop hij die moet benaderen. Er kan gedacht worden aan een echte steen, maar evengoed aan een (collega-)auteur of een boek - ook dit gedicht heeft iets Bijbels, alleen al door de vermelding van de 'steenrots' - dat inspirerend zou kunnen werken (1986a:117). '[M]en moest' lees ik als men-zou-moeten (1986a:117). Ook hier wordt een verband gelegd tussen poëzie en een betere wereld, een nieuw begin met een 'nieuwe mens' (1986a:117).

Hoe vaak doen mensen echter wat ze zouden moeten doen? Over het hardhorige, hardleerse publiek schrijft Bartosik:

> ‘Schlechte Zeit für Lyrik’ schreef Brecht al in de jaren dertig en ook vandaag is de dichter zich pijnlijk bewust van het feit dat er niet erg aandachtig geluisterd wordt. Bekend is het [...] begrip van de ‘unreliable narrator’[...]. M.b.t. de recente bundels van Hamelink zou men bij wijze van spreken kunnen gewagen van het motief van de ‘unreliable auditor’ (of ‘listener’ of ‘recipient’) [...]. Terwijl luidruchtigheid en onomstotelijk gewaande, apodictisch uitgesproken zekerheden op de instemming van een mak en duidelijk met opzet van hogerhand genivelleerd publiek kunnen rekenen, terwijl de woorden naar een ‘standaardwaarde’ streven (wat niets anders betekent dan dat wij langzaam maar zeker uit de taal verbannen worden; zei niet Heidegger dat de taal het huis is van het zijn!), vraagt Hamelink ons oor [...] bij de steen te leggen (Bartosik 1978b:13).

Het feit dat het gedicht begint met het bezwerende ‘Werkelijk’ maakt voor mij al duidelijk dat de spreekstem vermoedt dat zijn overredingskracht niet zal volstaan.

In het gedicht dat op ‘Werkelijk’ volgt, is de steen even belangrijk, ditmaal: ‘de [...] metafoorsteen’ (1986a:118). Het lijkt een kostbare of een dierbare steen, die met de grootste omzichtigheid behandeld is: ‘met de sneeuw / draad doormidden gesneden’ (1986a:118). Ook hier lijkt sneeuw een positief symbool te zijn.

Met de ‘sneeuwdraad’ is de ‘metafoorsteen’ in twee helften verdeeld (1986a:118). Dit roept de gedachte op aan een (al dan niet hartvormig) hangertje dat door geliefden in tweeën is gebroken en waarvan ieder een helft draagt, waaruit blijkt dat zij samenhoren. De ene helft van de ‘metafoorsteen’ wordt gekoesterd door de schrijver (‘ik’), de andere door de lezer (‘jij’) (1986a:118). Geen van de partijen is perfect. De zender die hier aan het woord is, stelt zich aan de ontvanger voor als de ‘zoveelste wegwijze / blinde kruk boven je hoofd’ (1986a:118). De ‘blinde kruk’ zou een blinde ziener kunnen zijn (1986a:118). Van kapsones is hier echter geen sprake, eerder van zelfspot. De ‘kruk’ noemt zijn partner een ‘mummellezer’, en dat klinkt pover (1986a:118). In combinatie met het ‘gruisoor’ roept ‘mummellezer’ zelfs de gedachte op aan een doofstomme (1986a:118). Maar het mummelen van de lezer kan in een positievere lezing een voorzichtige, zoekende vorm van dialoog betekenen. Terecht schrijft Bartosik: ‘Het verlangen om aan de monoloog die het stille gedicht aanvankelijk is, de dimensies van een potentiële dialoog mee te geven, is [...] aan het merendeel van deze teksten inherent’ (Bartosik 1978b:35).

De lezer draagt zijn ‘gruisoor’ in zijn ingewanden (1986a:118). Bartosik poneert dat de ideale lezer in dit gedicht apart genomen wordt en gevraagd wordt op een wat zintuiglijker, onmiddellijker manier naar het gedicht te luisteren (Bartosik 1978b:21). De lezer-vivisector slaagt er volgens hem in het hermetische gedicht behoedzaam te openen, zonder het te beschadigen. Het eigenlijke glinsteren van de ‘metafoorsteen’ (1986a:118) ziet Bartosik

terugverwijzen naar de luminescente of gerijpte gedichten uit *Geest van spraak en tegenspraak* (Bartosik 1977:738). Hij bespeurt hier nog steeds de paradoxale hoop van de dichter om te spreken zonder de omweg van de taal.

De dichter en de lezer hebben de liefde voor het 'kiezelschrift' - schrift hard als steen - gemeen (1986a:118). Zij moeten er samen voor zorgen. Ze hebben elkaar nodig, bezorgen elkaar het leven. Aan het eind van het gedicht lijkt er dan ook een afspraak te worden gemaakt.

In een kort gedicht uit *Hersenopgang* spreekt de dichtersfiguur de lezer aan met evenveel nadruk als in 'Jij met je gruisoor'. 'Ongeworpen in jouw hand' luidt het eerste vers (1986a:144). De opvallendste woorden hierin zijn 'ongeworpen' en 'jouw' (1986a:144). Het laatste woord, dat veel meer klemtoon krijgt dan het nochtans even possessieve je, lijkt de ontvanger attent te willen maken op zijn taak, op de verantwoordelijkheid die hij - net als de zender - heeft. Misschien is het eerste woord, 'Ongeworpen', een verwijt, omdat de lezer nog niet gedaan heeft wat hij moet doen (1986a:144). In een positievere interpretatie zet het woord de deur naar de toekomst op een kier.

Het peillood uit het tweede vers is een beeld voor het gedicht, dat de diepte van de wereld, de traditie en onze plaats daarin wil meten.[102] Opmerkelijk is 'de ongeschreven diepte' (1986a:144). Wat telt is niet alleen of niet zozeer het geschrevene, maar eerder het ongeschrevene, dat wat *sous-entendu* gebleven is. Die 'ongeschreven diepte' staat voor alle mogelijkheden die het gedicht samen is (1986a:144).

In zekere zin is 'Ongeworpen in jouw hand' een assertief gedicht. Het maakt duidelijk dat de lezer over de brug moet komen. Wat mij echter opnieuw opvalt, is de bescheidenheid van de dichter, en het voorzichtige, het precaire van zijn onderneming. Het peillood dringt slechts 'aarzelend' aan op 'de ongeschreven diepte' (1986a:144). De taalkunstenaar kan alleen maar zijn best doen en 'naar vermoeden en vermogen' knopen in het snoer leggen, opdat de lezer zou kunnen stilstaan bij wat waardevol is (1986a:144). De dichter is hier nog slechts hij die de mogelijkheden afmeet, aanduidt, maar verder ongenoemd en open laat, poneert Bartosik (Bartosik 1978a:357). Het principe van het *weiterdichten* is volgens hem impliciet aan het gedicht meegegeven; de zekerheid dat hij, zij het maar heel even, bij de lezer een vonk heeft overgebracht, zou al volstaan om de dichter tevreden te stellen.

In 'Ongeworpen in jouw hand' spreekt een dichtersfiguur de lezer toe en wijst hij hem op zijn rol in wat een succesverhaal kan zijn. In 'Spreek, leemmond' daarentegen lijkt de dichter zich tot zichzelf en zijn collega's te wenden (1986a:140). Zoals Bartosik stelt, krijgt

men door de herhaling van de toespreekvorm de indruk met een soort gebed geconfronteerd te worden (Bartosik 1978a:490). De dichter wordt hier op zijn verantwoordelijkheid gewezen. Het tweede vers van 'Spreek, leemmond' luidt 'blijf niet afzijdig' (1986a:140). Heynders heeft dit gedicht verbonden met Celans 'Sprich auch du':

> In beide gedichten valt de gebiedende toon op, waarmee een 'jij' wordt aangezet tot spreken. De herhaling van het 'spreek, spreek, spreek' en het staccato-ritme waarop de zinnen achter elkaar zijn neergeschreven, ofwel door een 'ik' uitgesproken worden, hebben een bezwerend effekt. Het spreken in Celans gedicht bevindt zich tussen 'Nein' en 'Ja' (vgl. het *nog niet* en het *niet meer* dat Celan beschreef in '*Der Meridian*'). Het spreken van Hamelink lijkt even paradoxaal, want het veronderstelt 'weerspreken' en 'uitspreken'. Celans aangesprokene krijgt de opdracht het woord 'Sinn' te geven, Hamelink heeft het over 'grijpbaarheid' die aan het spreken meegegeven moeten [sic, A.D.C.] worden. Tenslotte lezen we in beide verzen over het middernachtelijke en over de schaduw van het spreken. De dwingende vorm waarin de aanmaning tot spreken aan de orde wordt gesteld en een gelijksoortige beeldspraak bieden in de bovenstaande verzen aanknopingspunten waarop je een lectuur van beide gedichten kunt baseren. Hamelinks gedicht reflecteert het gedicht van Celan, vindt weerklank in Celans gedicht. De gedichten *lijken op elkaar*. Het lijkt er bovendien op dat Hamelink zich bewust is geweest van zijn positie in het voetspoor van de andere dichter. De eerste strofe van zijn gedicht is immers te lezen als een welhaast programmatisch commentaar op het lezen van diens werk: niet afzijdig blijven, maar het 'geleende' woord helder spreken en weerspreken (Heynders 1994:247).

'Spreek en weerspreek': het laatste woord kan de lezer inderdaad doen denken aan een herhaling of herneming, aan intertekstualiteit, maar ook aan de geest van spraak en tegenspraak (1986a:140). Alles moet gedaan worden met die 'leemmond' (1986a:140). Het is niet gemakkelijk. De 'leemmond' (1986a:140) lijkt in ieder geval niet aantrekkelijk en is verwant aan het 'gruisoor' van de lezer (1986a:118). Het zou een gruismond kunnen worden: als de dichter hem niet soepel en vochtig houdt, verdroogt en verbrokkelt hij, en krijgt de poëet een 'brokkellip' (1986a:94). Opvallend is dat in het eerste deel van het neologisme 'leemmond' de aarde weer aanwezig is en de gedachte aan het onvermijdelijke teruggaan naar die aarde (1986a:140).

'Spreek, leemmond' heeft iets performatiefs. Het woord is een daad. Het is immers door dat woord dat hier iets wordt opgebouwd. Aan het einde lijkt het woord, de naam weg te vallen en alleen die nieuwe wereld over te blijven. Bartosik stelt dat het geloof in het gesproken woord mettertijd is toegenomen bij Hamelink, om in *Hersenopgang* uit te monden in uitlatingen als ik-ben-wat-ik-zeg; op het einde van het gedicht lijken *signifiant* en *signifié* volledig samen te vallen, *je* lijkt niet langer *un autre*, de ik gaat op in het landschap dat hij zelf geschapen heeft (Bartosik 1978a:30).

‘Spreek, leemmond’ begint met een oproep - het gedicht is in zijn geheel een oproep - en eindigt met een succes. Ook in ‘De hand’ wordt er een enorme vooruitgang geboekt, want de steen van Sisyfus blijft eindelijk liggen (1986a:149). ‘Bewaard in het beeldgeheugen’ gaat eveneens over een verwezenlijking: ‘Naar het woord dat je kneedt / treedt vrij uit de wand / je onvergankelijke / schaduw’ (1986a:146). ‘Schrijvend schetsen we weliswaar slechts een duplicaat van onszelf, een haast platonische afschaduwing waarin we ons zijn vergieten, - dat surrogaat geeft ons tenminste schijn van duurzaamheid’, verklaart Bartosik (Bartosik 1978a:456). De laatste strofe van ‘Je groef, krukkig, gebrekkig’ lijkt sterk op de net geciteerde: ‘Diep / in het ongevensterde, / in de bewustzijnsspinde, / bij de tijdsteen ijsgekoeld, / ademt zich vrij, onbecijferbaar, / je zoveelste spraakgestalte’ (1986a:145). Deze verzen brengt Bartosik in verband met de lezer (Bartosik 1978a:192). De gedachte aan de lezer kan hier niet uitgesloten worden - uit de geciteerde verzen zou dan blijken dat ook hij iets construeert - maar ik meen dat de gedachte aan de schrijver hier belangrijker is. In ‘Je groef, krukkig, gebrekkig’ wordt, zoals in alle vorige gedichten, duidelijk dat zijn succes geen makkelijk succes is.

Wat maakt het dichten zo moeilijk? De taal is niet meer wat ze geweest is. De stilte laat zich moeilijk door die taal overwinnen, of evenaren. Naar aanleiding van de slotstrofe van het gedicht ‘Stilstaan, diep’ (1986a:142) schrijft Bartosik:

> Dat de versmalling van het gedicht, de ‘eerbied’ voor het witte blad dat aan de schrijfdaad noodzakelijk voorafgaat, organisch met de thematiek van het zwijgen verbonden is, behoeft wel geen ellenlang betoog. Hamelink heeft dit trouwens zelf tamelijk expliciet onder woorden gebracht [in de verzen ‘Aan het woord vooraf / gaat, het woord volgt / op de voet / het wit’ (1986a:142)]. De syntactische dubbelzinnigheid van de twee slotregels berust uiteraard ook niet op toeval. Wanneer het laatste woord uitgesproken is, treedt onmiddellijk weer een volmaakte blad(wit)stilte in. Wil die stilte a posteriori werkelijk een vervulde stilte zijn, dan moet de dichter vooraf begrepen hebben welke perfectie stilte en bladwit an sich verwezenlijken, vóór hij de mond opent: daarom volgt het woord, bij wijze van spreken, het wit (en de stilte) als een te benaderen exempel op de voet (Bartosik 1978b:17).

Dat het dichten geen eenvoudige zaak is, ligt ook aan de samenleving waarin de taal gebruikt wordt. In ‘Je groef, krukkig, gebrekkig’ wordt er ‘dit weinige een uitweg’ gegraven ‘van het oneindig ondergesneeuwde’ en wordt er zo tijd en plaats gemaakt ‘voor een ruimte waarvoor / immers geen ruimte meer vrij was tenzij / inwendige’ (1986a:145). In onze volgebouwde wereld met zijn volgestouwde uren is er geen plaats en tijd meer voor iets ‘onbecijferbaar[s]’ als poëzie (1986a:145). Het lijkt steeds moeilijker te worden. ‘Hoger, gewelfder komt / dit jaar de sneeuw / je aan het hart staan. / Je woont witter dan voorheen, / bij de ademkiem, / het

ongeteld / taalgetal', zo luidt de eerste strofe van een ander gedicht (1986a:143). In 'ongeteld' klinkt misschien nog meer dan in het woord 'onbecijferbaar' door dat de poëzie zich aan de economische logica onttrekt (1986a:143).

De dichter woont nog steeds bij wat zou kunnen uitgroeien tot een zuurstofbron, bij de 'ademkiem' (1986a:143). Gemakkelijk lijkt dat echter niet te zijn: hij 'woont witter dan voorheen' (1986a:143). In de tweede strofe wordt gesuggereerd dat de dichter een cyclopenoog op zijn voorhoofd heeft, wat een verscherping van zijn zicht zou impliceren, maar hij wordt daar niet gelukkiger van. Hij is geïsoleerd: 'Je bent, bleef vreemdeling, / raadselspreker' (1986a:143). De dichter is een vreemde in een vreemd land. Maar al gebeurt een en ander wat aarzelender - misschien omdat hij zich in het licht van de onverschilligheid van mensen en tijd begint af te vragen of het allemaal wel zin heeft -, hij blijft zijn job doen. Hij meet de steenkring, die de tijd misschien (een tijdje) kan trotseren. Het zal inmiddels duidelijk zijn: sneeuw en ijs zijn hier weer eerder negatief. Dat blijkt ook uit de slotregels 'het knersen van de tijd / die het spraakland zijn ijs oplegt', hoewel het feit dat alle *blabla* verstomt wel toegejuicht zal worden door de hoofdfiguur (1986a:143).

Ook in 'Windtijd, wijsheid' werkt de dichter dapper voort (1986a:133). In 'wijsheid / gegapt uit een varkensdarm' (1986a:133) hoort Bartosik verachting doorklinken voor onze pseudovindingrijkheid (Bartosik 1979:53). Al onze uitvindingen kunnen slechts de grondprincipes van de natuur en het leven nabootsen, dus zo origineel zijn we niet. Origineel is de dichter evenmin, schrijft Bartosik, maar hij erkent de oorsprong van wat hij probeert te verwezenlijken. Hij tracht met behulp van woorden waarin de natuur weerklinkt iets te verwezenlijken dat de tijd kan doorstaan en '[h]et tweede deel van het gedicht steekt dan ook op een wat naïeve wijze af bij het eerste. Sla om het even welk lexicon van plantnamen open en je wordt met een al te verleidelijke goudmijn van potentiële poëzie geconfronteerd' (Bartosik 1979:53). Het gaat hier om 'onbedorven woorden', woorden die in onze maatschappij niet vaak in de mond genomen zijn (1986a:133).

Het lijkt me de moeite waard te kijken naar de positie van de dichter in dit gedicht. In de eerste strofe liggen de bodemprofielen '[h]ier onder [z]ijn hand', zijn schrijvershand (1986a:133). De bodemprofielen lijken letterlijk en figuurlijk een ondergeschikte positie te hebben. Toch heeft deze dichter het niet hoog in zijn bol. 'Ik probeer, kromstaand, / amper daarboven': hij is niet (veel) boven onze wereld verheven (1986a:133). Dat hij krom staat, kan wijzen op gebrekkigheid, de moeilijkheidsgraad van de onderneming en/of bescheidenheid. De nederigheid die de dichter zich in deze bundel opgelegd heeft, kan volgens Bartosik de heropflakkering van een van de belangrijkste aspecten van de

tijdsproblematiek verklaren (Bartosik 1978a:552). In de 'bodemprofielen' (1986a:133) klinkt iets door van de aardlagen, van wat Bartosik de 'geologische tijd' heeft genoemd (Bartosik 2006:5). Daarmee is de cirkel - de cirkel die begon met *De eeuwige dag*, de cirkel die ik rond *Eerste gedichten* heb willen trekken - rond.

11.3. Conclusie

Samenvattend kan gesteld worden dat er in de vroegste werken van Hamelink haast uitsluitend expliciete metapoëzie voorkomt. De thema's komen aan bod op het niveau van de inhoud, vaak in metaforen; de vorm heeft wat het metapoëtische betreft hoogstens een ondersteunende functie. Hamelinks vroege metapoëzie is voornamelijk geconcentreerd op de dichter en de taal, met andere woorden op de zender en de code. Uiteraard zijn deze elementen niet geïsoleerd. Zij gaan verbindingen aan met elkaar en met andere facetten van het communicatieve schema, zoals de lezer en de context.

Dat de vroege poëzie onpersoonlijk wordt genoemd, heeft voor een groot stuk te maken met de wijze waarop de zender in beeld komt. *Eerste gedichten* biedt een schimmenspel met in de hoofdrol een weinig uitgewerkt personage, een sjabloonfiguur. Hij hoort niet echt thuis in onze maatschappij, maar hij neemt er toch - willens nillens - zijn verantwoordelijkheid in op als onheilsprofeet of gids. Dat wordt hem niet in dank afgenomen, maar in wezen bestaat de poëzie nauwelijks in de buitenwereld. De dichter geeft niet op. Hij is een dubbelzinnige figuur: tegelijk geïsoleerd en solidair, tegelijk bescheiden en verheven.

De jij die in de latere *Eerste gedichten* wordt aangesproken en die lezer en geliefde kan zijn, heeft net als de dichter een verantwoordelijkheid. Door te lezen laat hij de auteur voortleven. Doordat het gedicht bewaart wat des mensen is (het heeft dus een historische functie), wil het de lezer ook bewust maken en hoopt het de aanzet tot iets anders te zijn. Hoewel weinig lezers daartoe in staat zijn, droomt de dichter van een onverstoorbare verstandhouding en wederzijdse toewijding.

Zender en ontvanger zijn in *Eerste gedichten* niet zelden dezelfde persoon. Een gedicht over het schrijven/een schrijver kan vaak ook geïnterpreteerd worden als een gedicht over het lezen/een lezer. Bij de duistere dichters/lezers voelt de hoofdfiguur - die in deze gedichten vaak deel uitmaakt van een wij - zich meer thuis dan in de maatschappij. Maar de erkenning is niet algemeen in de wereld van de literatuur, en ook wanneer het respect er is, is

het niet altijd peis en vree. De confrontatie met een literair voorbeeld kan pijnlijk zijn, omdat die de illusie over de kwaliteit van het eigen werk kan doorprikken.

De poëzie is een wapen in de wedloop tegen de tijd, maar in *Eerste gedichten* is het succes van die onderneming steeds twijfelachtig. Van victorie is in het vroege werk geen sprake. De grootst mogelijke verwezenlijking van de mens lijkt reïntegratie te zijn, de terugkeer naar het land van voor de geboorte en na de dood. Dat heeft ook gevolgen voor de poëzie. De dichter is op zijn best wanneer hij het minst bewust is.

Het gebied van voor de geboorte en na de dood is belangrijk in verband met de code, het tweede belangrijke element in Hamelinks vroege metapoëzie. Wat de taal aangaat, is de stiltethematiek essentieel, het ideaal te kunnen communiceren zonder woorden. Wel moet er een onderscheid gemaakt worden tussen twee vormen van stilte, die samenhangen met twee werelden. De stilte van deze wereld is beangstigend. Naar de stilte van de wereld van de ongeborenen en de doden wordt daarentegen hevig verlangd.

Hoewel de mens zich tijdens zijn aardse bestaan het best zo stil mogelijk zou houden, komen er in de vroegste gedichten veel primitieve kreten voor. De mens verknoeit de stilte in een poging zijn aangeboren angst te bezweren en omdat hij droomt van een scheppingsdaad. De mens is echter een stumperd die zich niet kan uitdrukken; hij heeft wel talent voor het misbruiken van de taal, voor leugens en manipulatie. Het idioom dat hij ter beschikking heeft is duidelijk minderwaardig ten opzichte van de woordenloze, muzikale en trefzekerder taal van de natuur. Dat de mens jaloers naar die taal verlangt, hangt samen met de gewenste *regressus ad naturam*, net als het feit dat de mens zich beter kan uitdrukken wanneer hij minder lucide is. Zijn beste momenten heeft hij in slaap en dronkenschap, wanneer hij zich op duistere wijze verstaanbaar kan maken. De dichter is daar goed in. Zijn taal onderscheidt zich van de dagelijkse, gecorrumpeerde, statische omgangstaal die gebruikt wordt in onze dagelijkse, gecorrumpeerde, statische maatschappij.

Er wordt gezocht naar nieuwe communicatiemiddelen, die in verband te brengen zijn met de stilte. Hoezeer de taal ook - samen met de mens - verloederd is, alle hoop is op haar gesteld.

Eindnoten:

98 Zoals ik al schreef, reserveer ik de term ontindividualisering voor Hamelinks recente werk.

99 Ik denk niet dat het in de laatste strofe gaat over ‘Gedicht gedrenkt in alcohol’. Dit gedicht is niet self-begetting, zo kan blijken uit ‘maar diep in slaap’ (1986a:54).

100 In *Germania*, een canto wordt die band bevestigd. Zoals ik al schreef, is de tweede afdeling een ‘Eerbewijs aan Hölderlin’ en vallen daar woorden als ‘Vriend des huizes’ (2010:84) en ‘Bloedverwant’ (2010:66).

101 Volgens D.J. de Groot betekenen de woorden letterlijk: geteld, geteld, gewogen, in stukken (De Groot s.a:153). Sommigen menen dat deze drie werkwoordsvormen opzettelijk gekozen zijn, omdat zij bestaan uit dezelfde lettertekens als de als betaalmiddel gebruikelijke gewichten, *mine* (bijna 1 kilogram), *sikkel* of *sjekel* (een zestigste van een *mine*) en *halve mine*. Die gedachte moet volgens De Groot niet als geheel onmogelijk worden beschouwd. Peres is, zo legt hij

verder uit, het enkelvoud van /u/farsin en bevat een duidelijke woordspeling op de Perzen, die aan het rijk van Belsazar een eind zouden maken. Dat 'ufarsin' in Hamelinks gedicht voorkomt, kan wat zeggen over de cultuurkritische, waarschuwende functie van poëzie (1986a:108).

102 In *De droom van de poëzie* heeft Hamelink het beeld van het peillood ook gebruikt, in verband met de taak van de dichter (1978:86).

Hoofdstuk 12: Gewoon als de man

In dit twaalfde hoofdstuk staan de persoonlijke gedichten centraal. Er wordt ingezoomd op de figuur van de dichter. Vervolgens wordt er gekeken naar de inspiratie. Verder is er aandacht voor de lezer, voor de manier waarop het boek - in het bijzonder de Bijbel - aanwezig is in Hamelinks persoonlijke metapoëzie en voor gedichten over intertekstualiteit.

12.1. Ik, mensenkind: de dichter

Bleef de figuur van de dichter in de onpersoonlijke poëzie steeds vaag, een schim, een Elckerlyc, dan krijgt die 'spraakgestalte' in de persoonlijke gedichten een veel duidelijker gezicht (1986a:145). Het hoofdpersonage uit *Tweede gedichten*, *Herinnering aan het verdwenen licht* en *Sacrale komedie* is geen organisme in een mythisch landschap, maar een man, iemands zoon en iemands vader, aan een zeer concrete tafel of in een winkelstraat. Uiteraard sluit dit niet uit dat deze gedichten iets kunnen zeggen over de mens in het algemeen.

De evolutie van universele *nobody* naar uitgewerkt personage is geleidelijk aan verlopen. Hoewel de figuur die hier aan het woord is al veel realistischer, menselijker en minder spookachtig lijkt dan de spreekstem uit *Eerste gedichten*, is *Stenen voor mijzelf* nog een duidelijke voortzetting van het vroege werk. Een eendagsvlieg wordt er ijl in het hoofd van de lucht van eeuwigheid die bepaalde landschappen uitademen en in de reeks 'Côte Sauvage' komen personages voor die even gefictionaliseerd en griezelig zijn als de tovenaar en de heks uit *Eerste gedichten*. Vandevoorde stelt terecht dat de grenzen die de verzamelbundels *Eerste gedichten* en *Tweede gedichten* trekken vrij willekeurig zijn (Vandevoorde 1994).

Bartosik werd tijdens het schrijven van zijn proefschrift verrast door de evolutie in Hamelinks werk (Bartosik 1978a:351). Hij had het eindpunt oorspronkelijk vrij arbitrair na *Witvelden, inscripties* geplaatst, maar besloot uiteindelijk ook *Hersenopgang* in zijn onderzoek te betrekken, omdat hij de afgesloten periode in het oeuvre als geheel wou behandelen. 'Tot voor enkele maanden was er in het werk van Hamelink geen enkele wending te bespeuren noch te vermoeden. *Hersenopgang* was een "logische" voortzetting', stelt Bartosik (Bartosik 1978a:351). Toen kwam echter *Stenen voor mezelf* en las Hamelink hem voor uit *Responsoria*. Het viel Bartosik op dat het nieuwe werk een andere toon, meer

openheid en directheid vertoonde. Uit een brief, van 6 oktober 1977, kon hij ook opmaken dat Hamelink zijn hele poëtica opnieuw was gaan onderzoeken: ‘Het poëtisch ideaal van onze eeuw is het gesloten gedicht, een zo onpersoonlijk mogelijk (en feitelijk alleen in de beeldende kunst realiseerbaar) objekt: een hermetisch dichtgesoldeerd metalen kistje. Ik heb het gevoel dat dat ideaal inmiddels achterhaald begint te raken terwijl ik het, los van de eventuele achterhaaldheid, als een - aan het leven zelf gemeten - fundamenteel onzuiver ideaal beschouw’ (1977b in Bartosik 1978a:352). Bartosik nuanceert de zaak: het werk dat aan *Stenen voor mijzelf* voorafgaat, wil evenmin echt gesloten zijn of blijven (Bartosik 1978a:351). Maar zoals hij poneert, is de expliciete inbreng van het leven wel nieuw en betekent die een radicale koerswijziging.

De overgangsbundel *Stenen voor mijzelf* ziet Bartosik een uitzonderingspositie innemen in Hamelinks werk (Bartosik 2006:11). De lezer lijkt er immers te worden gestraft, de hoop tussen haakjes geplaatst:

> Met *Niemandsgedichten* had Hamelink een tussentijdse balans opgemaakt, vergezeld van een nawoord waaruit nog eens bleek hoezeer hij alles had ingezet op Paul Celans ‘ansprechbares Du’, dat zich echter niet wilde aandienen. Daarop heeft Hamelink - daar lijkt het toch op - misschien wel ‘wraak’ willen nemen. Al kan ook dit boek vermoedelijk door slechts weinigen worden gesmaakt, Celans witte raaf lijkt wel voor de duur van een bundel in quarantaine te zijn geplaatst. De ware gemetamorfoseerde Hamelink is die van de opvolger *Het rif*, alwaar ‘de goudplevier / (...) doelbewust / dromend, op de wieken gaat / voor de oversteek’ (Bartosik 2006:11).

Er kan een element worden toegevoegd aan Bartosiks interpretatie van de titel *Stenen voor mijzelf*. Hij noemt die streng spartaans (Bartosik 2006:11). Dat kan hij zijn voor wie bijvoorbeeld denkt aan steniging. De titel heeft echter ook iets van verwennerij, wat niet in strijd hoeft te zijn met Bartosiks geloof in een revanche. Bij de stenen kan gedacht worden aan edelstenen, aan het verzamelen van mineralen en dergelijke. Deze juweeltjes zijn voor mijzelf en (desnoods) voor niemand anders: dat kan uit de titel begrepen worden. De steen kan hier weer een beeld zijn voor het gedicht. Door het programmatische karakter van vele verzen kan er verder gedacht worden aan de stenen die men opricht in de Bijbel wanneer er een verbond gesloten wordt. In *Stenen voor mijzelf* lijkt een sterk uitgesproken maar biografisch nog niet echt ingekleurd ik afspraken te maken met zichzelf. De beloftes die hij zichzelf doet, zullen hem niet tot een plezierrit, of wat dat voor de meeste mensen betekent, brengen, en dat kan zijn onderneming inderdaad iets spartaans geven.

In het openingsgedicht van *Stenen voor mijzelf* is een ‘Kleine menhir’ met een groot zelfbewustzijn aan het woord:

> Steenhouwers. Vergeet me,
> verguis me, bekras me.
> Maaiers. Ga een heg verder,
> vergis je niet in het veld.
>
> Tand van tijd enkel zal de steen
> die ik ben vergruizen.
> Hij staat recht,
> op zich.
>
> (1993:7)

Na ‘Steenhouwers’ en ‘Maaiers’ komt telkens een punt, geen komma (1993:7). Daardoor wordt de indruk gewekt van een constatering; er wordt opgemerkt dat er te veel steenhouwers en maaiers op deze wereld zijn, wat te maken moet hebben met de manier waarop velen omgaan met poëzie. Er lijkt gedacht te worden aan een vorm van oogsten die een verwoesting inhoudt door mensen die iets tastbaars aan hun ontginning willen overhouden.

‘Steenhouwers’ en ‘Maaiers’ zijn ook aansprekingen (1993:7). In deze proloog, die Bartosik een ‘kortaffe ouverture’ heeft genoemd (Bartosik 2006:1), lijkt de ik-figuur een gedeelte van zijn publiek te willen verjagen, zoals in de proloog, vers 13 van *Van den vos Reynaerde* de ‘dorpren enten doren’ weggehoond worden. Bartosik merkt de trots gerechte rug op en de onverbeterlijk solitaire manier waarop de dichter zichzelf opstelt binnen het veld (Bartosik 2006:3). ‘Vergeet me’: het kan verwijzen naar een gebrek aan aandacht en in dat opzicht wat schamper-ironisch klinken, maar het lijkt hier vooral een aansporing (1993:7). De menhir zegt ook dat de steenhouwers en maaiers hem niet kunnen raken. Zij krijgen hem niet kapot met hun vandalenstreken - daar lijkt het bekrassen op. Ze kunnen hem verguizen, maar niet vergruizen. Laten we elkaars tijd niet verspillen, besluit de steen.

Tijd alleen kan hem raken, en zelfs die lijkt ondanks de geringe gestalte van de menhir een vette kluif aan hem te zullen hebben. Dat aspect van vergankelijkheid lijkt Musschoot uit het oog te zijn verloren; zij meent, zoals gezegd, dat de in *Niemandsgedichten* opgenomen toespraak een symbolistische poëtica omvat en dat die voor het eerst geconcretiseerd wordt in *Stenen voor mijzelf*, het boek dat

> op een duidelijk nieuwe wijze vormgeeft aan de ervaring van de wereld. Concreet zien wij namelijk [...] dat het uitgangspunt van de werkelijkheidservaring inderdaad de tastbare, tijd-en-ruimtelijk aanwezige fysische realiteit is, een realiteit waarachter of via welke een andere realiteit, DE werkelijkheid wordt opgeroepen [...]. Dit is een nieuw gegeven in de poëzie van Hamelink, waarin dit realistische kader tot nu toe ontbrak. Dat hij hier voor het eerst een zuivere verwerking brengt van zijn symbolistische poëtica blijkt al uit het eerste, vooraan in de bundel als een soort

> beginselverklaring geïsoleerde gedicht, 'Kleine menhir' [...]. Deze 'menhir' verwijst in de eerste plaats naar een concrete realiteit: menhir is de (Bretonse) benaming voor langwerpige stenen die vooral in N.W.-Frankrijk (Bretagne) werden gevonden en door sommigen worden beschouwd als grafmonumenten die nog zouden dateren uit de steentijd. Precies waar de dichter dus nadrukkelijk aan de fysische realiteit refereert, wordt hierdoor tegelijk een voorhistorische, onwezenlijke, onwerkelijke tijd opgeroepen. De tijd van het gedicht is een tijdeloosheid, een tijd die niet als vernietigend wordt ervaren: de menhir blijft bestaan, 'op zich'. Houden we de hiervóór gegeven interpretatie van steen als beeld voor het gedicht nog even aan, dan kan bovendien in 'De menhir' een symbolische zelfbelijdenis van de dichter gezien worden, een trotse profetie van de eigen geïsoleerde, maar onvergankelijke levenskracht (Musschoot 1978:135-136).

Het gaat in dit gedicht inderdaad om een trotse profetie van geïsoleerde levenskracht. Maar de idee van onvergankelijkheid lijkt ongepast: 'Tand van tijd enkel zal de steen / die ik ben vergruizen' (1993:7).

Bartosik heeft meer oog voor de bescheidenheid van de steen wanneer hij stelt dat Hamelink met dit gedicht ondermeer 'een ronduit redelijk te noemen inschatting van de ware "vijand" van ieder artefact, de passerende tijd' heeft afgeleverd (Bartosik 2006:3). Wat die bescheidenheid betreft, poneert hij verder dat de proloog mogelijk voor de enige relativerende noot in het boek zorgt. Hamelink rekent er volgens hem op dat we ook 'kleine meneer' in de titel lezen: te veel overmoed zou in de context van imponerende bergketens voor iedere pretendent dodelijk zijn (Bartosik 2006:2). Iets verder heeft de dichter, omsingeld door de 'Boroboedoers' die hij in de Pyreneeën meent te zien, het opnieuw over zijn geringe gestalte, merkt Bartosik op, maar hij slaat terug (1993:20). Een mens heeft immers andere troeven: 'Lichaamskleinheid geen nadeel. Dit / is een ruimte naar de maat / van een mensengeest' (1993:20).

Er is nuchterheid wat de (on)sterfelijkheid betreft. Maar men kan zich de vraag stellen of deze proloog toch niet hautain is, of de dichter hier zijn eigen ramen niet in gooit. Bartosik vindt van niet: 'De niet al te zachtzinnige verjaging van het erf van wie daar niets te zoeken heeft - het gros van critici, recensenten en academici bijvoorbeeld - is een terugkerend motief bij deze consequent integere auteur. "Zo. Met hem die nu nog naar me luistert zit ik onder vier ogen, *sub rosa mystica*, zoals het van niemand tot niemand betaamt", staat geschreven vooraan in de essaybundel *Vuurproeven* [...]. Wie zoiets van elitisme vindt getuigen, sluit zichzelf buiten' (1985a:17 in Bartosik 2006:2). De assertieve zelfbevestiging 'Kleine menhir' vertoont bescheidenheid en een niet te onderschatten trots. Die combinatie duikt vaak op in *Tweede gedichten*.

Hamelink heeft wel meer zogenaamd onvriendelijke gedichten geschreven. Het openingsgedicht van *Gemengde tijd*, bijvoorbeeld, is getiteld 'Geste de chant' (1993:187). De zang is een (uitdagende) daad. Dit gedicht zou een persoonlijke afrekening met een criticus kunnen zijn. Dat Hamelink daar niet voor terugdeinst, blijkt uit een gedicht uit dezelfde bundel dat geschreven is na een publiek interview.[103] Pas in het gedicht 'Publiek interview' kan de ik-figuur echt weerwerk bieden en afrekenen met de 'gepromoveerde geluksvogel' die hem toch even uit zijn lood geslagen heeft: 'Maar *de leugen stopzetten / van de vermeerdering van geest als we op een minimum leven* / zou een idee zijn, jezuiet, / wanneer je het stoffelijke gevolg / voor je universitaire zelf niet overzag. [...] / *Moet een mens niet slechts geloven / wat hij met ogen ziet?* Ik blijf het antwoord schuldig. / Ik twijfel aan de zaal, aan mezelf. / Misschien is zelfs de deur / met het roodopgloeiend woord EXIT een illusie / en alleen de muur echt' (1993:261).

In de eerste verzen van 'Geste de chant' wordt een strikt onderscheid gemaakt tussen een ik en een jij, een protagonist en een antagonist: 'Jij bent schriftelijk, / ik een mondeling' (1993:187). De klemtoon in 'schriftelijk' kan hier op de laatste lettergreep vallen (1993:187). '[M]ondeling' klinkt veel levendiger lichamelijk, beweeglijker, speelser, zelfs sexier dan het hier stug aandoende 'schriftelijk' - het woord 'pennelikker' uit het derde vers kan dit contrast niet wegwerken (1993:187). Het onderscheid zou, gelet ook op de titel, te maken kunnen hebben met de aan- of afwezigheid van muzikaliteit. De dichter is uiteraard ook een man van het geschreven woord, maar zijn geschreven woord lijkt andere kwaliteiten te hebben dan dat van de jij-figuur. Die jij-figuur beschuldigt de ik. De manier waarop zijn beschuldiging syntactisch verwerkt is, maakt duidelijk dat de aanklacht (die in de tweede strofe weerlegd wordt) hier al wordt teruggekaatst. Door de onduidelijkheid die gecreëerd is in het derde en vierde vers lijkt de criticus zich zelf te bezondigen aan wat hij de hoofdfiguur verwijt, en zichzelf dus te verraden: 'Jij zegt, ik, purpergezwel, kom nooit / uit mijn schulp' (1993:187).

Het woord 'purpergezwel' (1993:187) kan bij de lezer de gedachte oproepen aan 'Sainte Honorine-des-Pertes' uit *Hersenopgang*: 'Ge / dachtepurper / slak, nog halverwege / inwendig: wees / gegroet. // Uren, / op ooghoogte / gezien: ik / besef / mij' (1986a:138). Het is een gedicht dat de lezer op zijn beurt kan herinneren aan het naar een erwtebloem opkijken uit 'Weg' (1986a:49). Het opgaan in de natuur waarbij men zijn eigen nietigheid beseft, wijst al vooruit naar het uiterst bescheiden en tegelijk triomfantelijke gedicht 'De slak' uit *Gemengde tijd* (1993:248). 'Sainte Honorine-des-Pertes' is een meditatie bij een huisjesslak die uitmondt in of neerkomt op een inzicht in het eigen ik.

Mogelijk slaat het niet-uit-zijn-schulp-komen uit ‘Geste de chant’ op het hermetisme dat Hamelink zo vaak is verweten. Maar wie komt er eigenlijk nooit uit zijn schulp, is de vraag die hier indirect gesteld wordt. De je ‘kijkt niet’ wanneer de ik tevoorschijn komt en ‘opzet tot tumor of tulp’ (1993:187). Het ‘als je kunt’, dat gelezen kan worden bij ‘maar je kijkt niet’, zou niet alleen op een onvermogen, maar ook op een zekere kwaadaardigheid, een niet-willen-zien kunnen wijzen (1993:187). De haat die de ik-figuur hier treiterig zegt te huldigen, wijst eveneens in die richting. De dichtersfiguur lijkt misschien eenzelvig, maar in de slotverzen wordt gesuggereerd dat hij in zichzelf zoekt naar de ander, naar het universele, naar raakvlakken (verbeeld door de kus). Een kus is - meestal toch - een uiting van liefde.

‘Geste de chant’ blijft een behoorlijk wrang gedicht; het volgende, ‘Melisma’, is dat ook (1993:188). Zoals de titel al aangeeft, is het een uiterst muzikaal gedicht, zowel inhoudelijk (door de gekozen termen en het slotbeeld) als vormelijk (door de herhaling van de isch-klank). Hier wordt de draak gestoken met de geleerde woorden en labels die in de literaire kritiek en wetenschap gebruikt worden. Deze ik kan niet met een etiket gevat worden. Naast de muziek zijn de natuur - de wind - en de idee van belangeloosheid hier belangrijk. Het is onmogelijk aan de poëzie iets over te houden dat in onze westerse wereld voor waardevol wordt aangezien (‘waarbij niemand garen spint’) (1993:188). De plaats van de poëzie in onze maatschappij is de vuilnisbelt, maar het slotbeeld suggereert dat de poëzie zich overal kan bevinden voor wie wil zien of - dit is een zeer auditief gedicht - wil horen. Het speelse (‘speeltuig’ en ‘antaseert’) is ook hier belangrijk, maar het ludieke sluit de ernst niet uit (1993:188). De poëzie die in dit gedicht centraal staat, is even speels als noodzakelijk. Ze is verder monomaan: waarover zou de wind het anders kunnen hebben dan over zichzelf? Dit suggereert dat deze poëzie een apart soort lyriek is, waarbij het persoonlijke gerelativeerd of overstegen wordt. Deze dichtersfiguur is een mens die fantaseert op het thema Mens.

Ironisch genoeg bezondigt Zuiderent zich in zijn kritiek op dit gedicht aan de etikettering die in deze verzen bespot wordt:

> *Hoeveel abstracte woorden verdraagt een gedicht voordat je het een betoog noemt*? Het gedicht [']Melisma['] bijvoorbeeld trekt wel een erg zware wissel op de lezer die in poëzie via beelden op eigen gedachten wenst te worden gebracht [...]. Je kunt je afvragen of de wind en de vuilnishoop aan het eind voldoende tegenwicht bieden aan de abstracte koekoekszang van ‘atisch atisch untisch atisch atisch atisch’. Als het gaat om het verwoorden van variaties op een thema, is Hamelink wel geslaagd, maar mijn smaak is het niet. Ik vertaal nu eenmaal liever beelden in abstracta dan omgekeerd. [...] [']Melisma['] is mij te veel een curiosum, aardiger als gedachte dan als gedicht (mijn cursivering, A.D.C.) (Zuiderent 1984b).

Het onvriendelijkst is Hamelink geworden in de reeks uit *Gemengde tijd* met de aan Adorno ontleende titel ‘Minima moralia’ - ik vermeldde daaruit reeds ‘Publiek interview’. Deze kleine preken omvatten kritiek op allerhande aspecten van onze samenleving en ook in deze verzen worden de labels die in de literatuurstudie gehanteerd worden op de korrel genomen. Zo is er ‘Metafysische poëzie’:

> Donne schreef bedgedichten
> die ze het epitheton gaven
> (al dan niet terecht)
> van metaphysical poetry.
> Dat soort risico loop ik vermoedelijk minder.
> Ofschoon je weet het maar nooit,
> de roestige weerhaan van de kritiek
> kan morgen draaien. Des te beter:
> de wind in de zeilen die ik je ooit toedichtte,
> witte stormvogel tegen een verzonnen pikzwarte lucht,
> neem ik terug. Ik ben al tevreden
> met de minieme tochtstroom verwekt
> door de rafels van je laatste beetje wiek
>
> (1993:247).

De benaming die in het eerste vers aan Donnes gedichten gegeven wordt, hoeft niet spottend of denigrerend te zijn. Het vijfde vers daarentegen lijkt een schampere verzuchting over een algemene onkunde en mogelijk ook over de weinige aandacht die de dichter te beurt valt. Er wordt gewezen op de willekeur die in de literaire kritiek heerst, waardoor de goden van vandaag morgen maar dwergen zijn, en omgekeerd. Hamelinks vermoeden was overigens fout. Hij is wel degelijk verbonden met het metafysische. Bartosik had het over ‘[e]en dichter met metafysische aspiraties als Hamelink’ (Bartosik 2006:3). En naar aanleiding van de relativering van het eigen gedicht in ‘Balans’ (1993:229), waarin metapoëtische verwijzingen naar de schilderkunst voorkomen, schreef Vandevoorde:

> In een stilleven dat als zo vaak met de andere gedichten uit deze bundel emblematisch moet geïnterpreteerd worden maakt Hamelink de ‘Balans’ op [...]. Tegenover de eeuwige boeken van Proust staat in de schaduw het gedicht van de dichter Hamelink dat op een stilleven van Heda gelijkt. Soms zelfs voorzien van conventioneel aangesneden citroenschil [...]. Langzaam rot het meest vergankelijke eerst weg en zelfs wat iets duurzamer leek, verdort en verkwijnt. Dat is ook de weg van het gedicht. Poëzie als een ‘gebaar’ noemt Hamelink dit, poëzie die de oppervlakte van de dingen weergeeft, maar de onderliggende essenties van het bestaan (bv. de vergankelijkheid) meedeelt. Ziedaar Hamelinks metafysische poëtica (Vandevoorde 1985a:7).

Niet alleen de labels en het hokjesdenken in de literatuurstudie worden hier gehekeld. Het gedicht ‘Interdisciplinair’ (1993:249) is breder: het is een sneer naar postmodernisme en hedendaagse wetenschap, en een indirecte liefdesverklaring aan het gezonde boerenverstand dat graag een ‘bedgedicht[...]’ tot zich neemt (1993:247). Wat ertoe doet, zijn wij uit het oog verloren. Wij concentreren ons op het verkeerde: ‘Het lijkt weliswaar of er iets op wielen passeerde, / maar dat (en wanneer en vanwaar en met welke bestemming) / is van geen belang meer. De interdisciplinaire recherche / raakt niet uitgestudeerd op het spoor, / alleen deze of gene boer denkt nog na over de kar’ (1993:249).

Brechts ‘[s]chlechte Zeit für Lyrik’ kan een zeer algemene en brede betekenis krijgen wanneer het vers in verband gebracht wordt met Hamelinks werk (Brecht 2003:94). De lyriek - de poëzie in het algemeen - wordt vandaag slecht behandeld. Onze tijd heeft die ‘stormvogel’ laten verkommeren (1993:247). Ook algemener gesproken zijn dit geen tijden om lyrisch over te doen. Toch kan de poëzie niet zonder het leven. Ze hangt eraan vast, groeit eruit voort en wil er (‘de minieme tochtstroom’) graag iets aan toevoegen (1993:247). De dichtersfiguur die hier aan het woord is, lijkt de grootte en de impact van die mogelijke toevoeging echter niet te overschatten. Kunst, in het volgende gedicht vertegenwoordigd door Dantes *Divina Commedia*, kan - net als het geloof - mooi zijn en troost bieden, maar ze kan de realiteit waaraan zij verankerd is niet fundamenteel veranderen. Het is het verhaal van de bloem op de mestvaalt. Opvallend is ten slotte dat het persoonlijke hier tenvolle beleefd en tegelijkertijd gerelativeerd wordt. Het verschil in tijd en toevallige omstandigheid is belangrijker dan het verschil tussen mensen. J.C. Bloem - op wiens gedicht ‘De Dapperstraat’ hier gezinspeeld wordt (Bloem 1965:206) - en de ik-figuur lijken dezelfde kern te hebben.

> Het verschil tussen het uitzicht uit een zolderraam in de Dapperbuurt
> en een kijkje in de etalage van een sexshop op de Nieuwendijk
> is misschien niet zozeer dat tussen Bloem en mij als wel
> een verschil in tijd en toevallige omstandigheid,
> bij dezelfde motregen. Zit in een dildo,
> zit in friet uit de muur poëzie?
> zijn academische vragen. Die zit op zich in niets
> en zo bestaat ze voort, een vonk
> waarvan geen vuur is, minder omlijsting dan visie,
> het werk van een windvlaag uit een steeg,
> en er is, de hele Divina Commedia ten spijt,
> geen ander leven dan dit, vaak drabbig,
> meestal wansmakelijk en altijd hartgrondig,
> waarop ze is aangewezen.
>
> (1993:255)

De poëzie is aangewezen op het leven om zich te kunnen manifesteren en misschien zit ze zelfs in friet uit de muur. Dat brengt ons bij de wat banale waarheid dat ook dichters moeten eten. De meeste leden van subsidieorganen zijn niet geschikt voor de job. Dat blijkt uit 'Maandelijkse namiddag van een fondsbestierder' uit *Sacrale komedie*, een gedicht dat gelezen of gehoord moet worden '*Op de wijs van Ik zag twee beren broodjes smeren en zat mee aan en keek ernaar'* (1987:205). De mensen die maandelijks samenkomen in de 'kale / arobliteraire en politiek bestraalde helkamer aan de Huddestraat' zijn niet de meest aangewezen personen om beslissingen over literatuur te nemen en lijken dat ook niet met de nobelste bedoelingen te doen (1987:205). De spreekstem, een van hen, noemt zich 'gewoon Fons Bestierder van de L' die tussen allerlei 'liefdebedrijven door' (niet toevallig zijn dat activiteiten van muzikale aard) zijn uren in de Huddestraat gaat kloppen, wat de gedachte oproept aan een ambtenaar (1987:205). Hij lijkt echter nog de minst schadelijke in het gezelschap te zijn. Zijn collega's zijn: 'Toon Vottelee, bezitsbeginselloos kutpooier / van vrouw Publiek, Publicistiek, Medianotta. / Idem, mijnliefniet de recensieschetter, ei, / paas*sch*aapje Gee de Zachte die plots klip / en secuur - is het toch de citroensprits? - / zijn dun nasociaal postevangelisch populisme / in buurdames thee injecteert, in eigen een tablet / zwak roert. De prozaist Kick Verheugt / met bits Soutineuze vork en mes een broodje, / rosbief filerend (man proffeteer ook mee / in de prut en stroom een beetje vlug / ook door). De heren Rijmerugop, uilenier; / professor Trichloor Duiker, franse botulismen, / zomaar, hem ter eer. Heure dusheid F1 / europ Knudde, kinderboekenlobbieclub' enzovoort (1987:205). Dit gedicht lijkt alweer een afrekening in versvorm en eindigt met moordgedachten.

In de personages uit 'Maandelijkse namiddag van een fondsbestierder' zouden bepaalde mensen uit het literaire wereldje zich kunnen herkennen. Over het mogelijk anekdotische karakter of de anekdotische oorsprong van dit gedicht heeft Thomas Lieske een paar zaken geschreven die voor Hamelinks gehele persoonlijke poëzie gelden: 'Problemen rijzen bij het gebruik van particuliere gegevens die zodanig in een tekst worden verwerkt dat geen enkele emotie wordt overgedragen, dat de lezer de betekenis niet kan vermoeden en zich op geen enkele wijze een beeld kan vormen. Het merkwaardige bij Hamelink is nu dat deze problemen zich telkens aankondigen, maar dan op het laatste moment of bij herhaalde lezing zich toch weer laten overwinnen' (Lieske 1988:285). Lieske verduidelijkt dat met:

> Tja, 'Huddestraat': daar huist het Fonds voor de Letteren. Weet ik ook wel, maar voor wie is dit dan geschreven? Alleen voor hen die zulke vergaderingen geregeld meemaken? Maar dan lees ik nog eens en ineens gaan middeleeuwse spotverzen uit de Carmina Burana meeklinken, en veelderhande geneuchlijcke dichten [...] en

> fragmenten uit *Personages* van H.C. ten Berge. En ik vind het ineens aardiger en mijn irritatie ebt weg (Lieske 1988:286).

Dat de wereld van het poëtische en de wereld van het zakelijke niet goed samengaan, blijkt niet alleen uit 'Maandelijkse namiddag van een fondsbestierder', maar ook uit dit gedicht uit *Boheems glas*:

> **Kelk van Vcelnicka**
>
> Die granaat uit cadmiumsulfide maken
> op het vuurwerkpodium te Vcelnicka op
> wel geëquilibreerde pijpestelen hun rakelingse
> toverbellen volspelend roeren elkaars creatie
> nooit. Model plus module van de cosmos
> volgens een hof-ptolemeeër van de Roi
> Mage en bohémien Rudolf II. En op
>
> de grof 20e-eeuwse betonvloer draagt
> een kwijlebabbe in gore mouwschort
> vóór zich in de roestige bek van een
> haardtang het holschapene naar het schap,
> een tweede voert het af naar de slijperij
> per lorrie en een derde, Amarillis, geeft
> de finesse die het bloed licht kneust.
>
> (1995:32).

Het gedicht bestaat uit twee delen. In de eerste strofe is er iets moois aan de gang op een 'vuurwerkpodium': alles loopt gestroomlijnd in wat een evenwichtsoefening lijkt (1995:32). De perfectie van de kosmos en een groots verleden worden opgeroepen in de figuur van Rudolf II (1552-1612), keizer van het Heilige Roomse Rijk en een groot liefhebber van kunst en wetenschap.[104] Granaat is een kristallijne delfstof die in verschillende kleuren voorkomt en waarvan de meest doorschijnende, donkerrode soort tot de edelstenen wordt gerekend (Van Dale 1999:1177). Het granaat dat op het podium tevoorschijn getoverd wordt, is fake, maar daarom niet minder mooi. Glasblazen was (en is) een specialiteit van Bohemen. Het feit dat het glas granaat genoemd wordt, onderstreept het magische van het tafereel.

Dat hier een toneeltje wordt opgevoerd voor toeristen, wordt pas duidelijk bij het lezen van de tweede strofe, waarin een in alle opzichten lagere wereld te zien is. Het wonderlijke schouwspel van bellen-blazen uit de eerste strofe contrasteert met wat er aan de gang is op de betonvloer, waar alles nochtans ook zeer vlot verloopt. Staat er in de eerste strofe een groepje magiërs samen maar apart te toveren, dan is er op de betonvloer sprake van *teamwork* waarin

ieder een andere taak uit te voeren heeft. De eerste medewerker is een ‘kwijlebabbe’ (1995:32), volgens Van Dale een babbelaar(ster) die zo druk praat dat het kwijl haar of hem uit de mond loopt (Van Dale 1999:1793). Het verschil tussen wat aan de mond van de mensen uit de eerste strofe en aan die van dit personage ontspringt, is opvallend. Het is zeer de vraag of het gebabbel dat deze man of vrouw naast overvloedig speeksel produceert indrukwekkender is dan het kwijl.

Interessanter dan de ‘kwijlebabbe’ die het glas naar het schap brengt en de collega die het afvoert is ‘Amarillis’ die in het voorlaatste vers opduikt (1995:32). De beroemdste Amarillis uit de Vlaamse literatuur is diegene die een hoofdrol speelt in ‘Zeer kleine speeldoos’ van Van Ostaijen (Van Ostaijen 1952:473). De intertekstuele referentie draagt bij tot het metapoëtische gehalte van Hamelinks gedicht, dat al metapoëtisch is doordat we er een soort kunstenaars in te zien krijgen.

In het gedicht van Van Ostaijen vallen twee personages meteen op, omdat ze bij name genoemd worden: Amarillis en Iris. Er is echter nog een derde, naamloze speler: een spreekstem. Zijn belang kan nauwelijks overschat worden voor het verloop van het gedicht. Hij is het die Amarillis een cadeau geeft: ‘Amarillis / hier is / in een zeepbel / Iris’ (Van Ostaijen 1952:473). Hij is het ook die Amarillis vertelt wat zij met het geschenk moet doen: ‘hang de bel / aan een ring / en de ring / aan je neus / Amarillis’ (Van Ostaijen 1952:473). Verder brengt hij Amarillis op de hoogte van wat ze met haar kleine installatie kan doen en waarschuwt hij haar voor de gevaren van een te groot enthousiasme: ‘Schud je 't hoofd / speelt het licht / in de bel / met Iris / Schud je fel / breekt de bel / Amarillis’ (Van Ostaijen 1952:473). Aan het begin van de voorlaatste strofe is Amarillis mogelijk voor het eerst aan het woord: ‘Waar is / Iris’ (Van Ostaijen 1952:473). Zij heeft zich, ondanks de waarschuwing, laten meeslepen en is te wild tekeer gegaan. Het resultaat is dat ze Iris kwijt is. Het gedicht eindigt met een (zacht) verwijt van de spreekstem: ‘Wijsneus / Amarillis’ (Van Ostaijen 1952:473). Amarillis, die voor de dichter (of breder voor de kunstenaar) staat, heeft het dus om zeep geholpen. Dit gedicht lijkt te zeggen dat poëzie begint met een cadeau, met inspiratie, waar de dichter mee aan het werk moet. Opvallend is dat hij daarvoor wel richtlijnen heeft of krijgt, maar dat die richtlijnen op zich onvoldoende lijken. Amarillis moet het hoofd schudden, maar niet te wild. Wat is te wild? De dichter moet blijkbaar een talent of een instinct hebben, hij moet de dingen kunnen aanvoelen, als hij de poëzie niet stuk wil maken.

Bij Van Ostaijen lijkt het vrij eenvoudig: Amarillis is de kunstenaar/dichter, Iris behoort tot de inspiratie en de spreekstem is een hogere instantie die die inspiratie kan

aanreiken. Het is moeilijker de rollen te verdelen in Hamelinks gedicht. Zijn de mensen uit de tweede strofe (collega-)dichters, die een cadeau krijgen dat ze in wezen niet verdienen? In die lezing zou Amarillis een buitenstaander zijn, misschien een jonge dichter die hier als goede raad een voorbeeld krijgt van hoe het niet moet. Als we het zo lezen, blijven we dicht bij het gedicht van Van Ostaijen, maar het *teamwork* uit de tweede strofe lijkt wat vreemd als beeld voor zo'n solitaire bezigheid als dichten. Misschien is het beter de tovenaars uit de eerste strofe als de dichters te beschouwen en staan de mensen uit de tweede strofe voor diegenen die de gedichten door hun handen moeten laten gaan voor ze bij de lezer, de consument terechtkomen: uitgevers, eindredacteurs en alle andere aandeelhouders van het literaire bedrijf.

Er zijn nog knopen die niet zomaar doorgehakt kunnen worden. Wat Amarillis in Van Ostaijens gedicht doet, lijkt negatief te zijn. Als een onvoorzichtig wicht schudt ze het hoofd te fel, breekt ze de bel en speelt ze Iris kwijt. Het gedicht eindigt met een vermaning. Dat maakt het mogelijk Amarillis te beschouwen als een kind en de spreekstem als een vader- of moederfiguur. De berisping wordt dan een open einde. De kans dat de spreekstem de ondeugende maar tot inkeer gekomen Amarillis nog eens een Iris in een bel, een iriserende zeepbel zal geven, is reëel.

Hoe eindigt Hamelinks gedicht? Er is een ‘derde’ die al dan niet Amarillis heet - want ofwel is Amarillis een buitenstaander, ofwel de derde persoon die in de slijperij werkt - en die ‘geeft / de finesse die het bloed licht kneust’ (1995:32). Het ‘bloed’ is een verwijzing naar het rood van de granaat (1995:32). Het kneuzen zou kunnen slaan op een foutje bij het slijpen - misschien slijpt hij of zij iets te wild - waardoor het perfecte ‘holschapene’ nog meer beschadigd raakt dan het waarschijnlijk al was door het transport in de haardtang en de lorrie (1995:32). Misschien loopt de poging van de derde - een overijverige eindredacteur, of een zetduivel? - een *finishing touch* aan te brengen in het werk van de kunstenaar verkeerd af. In de eerste strofe is het enjambement goed geplaatst: ‘roeren elkaars creatie / nooit’ (1995:32). De kunstenaars hebben wel wat met elkaar te maken, net zoals in ‘Côte Sauvage’ ‘iedere [...] grootste dichter [...] uit de stof van alle andere opgebouwd’ is, maar van verwoesting is er geen sprake (1993:44). Het contrast met de tweede strofe is ook wat dit betreft significant. Het kneuzen van het bloed kan verder de gedachte oproepen aan de gemakkelijke ontroering die de goegemeente van poëzie verwacht. In ieder geval lijkt ook Hamelinks gedicht slecht af te lopen.

‘Kelk van Vcelnicka’ is te lezen als een kritiek op het literaire bedrijf, of op de industriële kant daarvan. Hamelink heeft eveneens gedichten geschreven die een commentaar

inhouden op collega's. In ‘Openluchttheater’, de openingsreeks van *Gemengde tijd*, staat een gedicht met een titel die verwijst naar enkele gedichten van Hooft: ‘Velddeuntjes’ (1993:193). Hoofts velddeuntjes zijn lichtvoetig, speels en niet zelden licht erotisch. Dat Hooft de ‘hypocriete vuilschrijver’ zou zijn die hier aangesproken wordt, lijkt - gelet op de niet geringe invloed van Hooft op Hamelinks werk - weinig waarschijnlijk (1993:193). Naar de identiteit van de collega die het hier moet ontgelden, hebben we het raden. Belangrijk is dat dit gedicht, waarin een (poepende, zo blijkt even later) dame beloerd wordt door een voyeur en waarin Rob Schouten een boerse variatie op Fragonards schilderij ‘De schommel’ heeft gezien (Schouten 1984:79), een afrekening lijkt met de prototypische dichter die het erotische hoog opvoert in zijn werk. Wellicht is de keutel waarop het allemaal uitdraait een manier om aan te geven dat deze soort van literatuur stront is.

Even discreet over de identiteit van de geviseerde kunstenaars maar van een heel andere toonaard is ‘Conversatie’ uit ‘Minima moralia’ (1993:265). De eerste drie letters van de titel onderstrepen het met-aspect, het samengaan van verwante zielen. In dit gedicht krijgen we een verslag van een gedachtewisseling van twee lezers. Blijkbaar zijn er verschillen in smaak. Er staat dat de ‘acrobatische schrijvers’ door de jij-figuur bewonderd worden, en dus niet door de ik-figuur/spreekstem (1993:265). De acrobaten hebben zich aangepast aan de omstandigheden: ‘die van de nood een deugd hebben gemaakt / en zich als een vis in het water voelen / van hun droge afgedamde binnenzee, / zelfs in staat blijkend er te zwemmen’ (1993:265). De ‘droge afgedamde binnenzee’ moet het dorre cultuurlandschap zijn (1993:265). Deze artiesten zijn sant in eigen land. Vermoedelijk gaat het hier om populaire schrijvers, die vlotjes meedraaien in de literaire commercie. In ieder geval kijken zij niet over de grenzen van hun eigen domeintje heen en houden ze dus onvoldoende rekening met de (buitenlandse) traditie volgens de ik-figuur, die hier wel heel dicht bij de spreekstem uit *In een lege kamer een garendraadje* komt. Het is verder duidelijk dat deze ‘acrobatische schrijvers’ met hun ‘verregaande techniek’ in de eerste plaats mannen van de vorm zijn, en zij het evenwicht tussen vorm en inhoud dat Hamelink belangrijk vindt kwijt zijn (1993:265).

De door zijn eigen onzekerheid mild gestemde ik-figuur - ‘Zelf schrijver / en niet bepaald overtuigd van het element / waarin ik me beweeg, of van mijn armslag’ - wil hun techniek nog wel prijzen (1993:265). De jij-figuur is echter een goed interpretator, niet alleen van teksten, ook van mensen en situaties. Hij voelt dat er iets wringt bij zijn gesprekspartner en dat er iets niet klopt bij de besproken auteurs. Het sleutelwoord zal wel liefde zijn. De medelezer houdt niet van die schrijvers en het is maar de vraag waar die auteurs van houden, zonder spontaan kloppend hart: ‘*Toch, het blijft met de hersens oefenen* zei je en stak

tegemoetkomend je hand uit / naar een pluisje dat voorbijzweefde / die zomermiddag in je tuin *in het op gang krijgen* / *van een cultivéhart*: iets (en haast niets) / dat ik ook gezien had, maar dat jij greep' (1993:265). De nochtans technisch vernuftig vervaardigde literatuur leeft niet echt. Het citaat wijst in de richting van onnatuurlijkheid, van een literatuur die emotieloos, artificieel en gekunsteld is, terwijl de wezenlijke poëzie even natuurlijk is als een voorbijdrijvend pluisje, dat men heel soms kan vangen.

Uit dit gedicht blijkt dat Hamelink, hoe scherp hij ook is voor de instituten kritiek en wetenschap, op een zeer tedere manier over de lezer kan schrijven. In het gedicht 'Van Dan tot Ber-Seba' uit *Sacrale komedie* worden namen genoemd, de naam van de joodse vriend die de ik-figuur een gouden tip gaf en de naam van die gouden tip zelf: '(Dan, / jaren later, was geen jonge leeuw meer. Minzaam / bedroefd ex-tankcommandant uit de Sinai-oorlog. Van hem, / mij ahw dankbare, kreeg ik mijn me onbekende Fortunatus, / het diamantstampsel van Montale, afglans van de glinstering / uit die harde o mijn eerste / eeuwen terug)' (1987:203).

Het voorbijdrijvende pluisje uit 'Conversatie' kan de lezer herinneren aan 'Bloemblad', het openingsgedicht van *Het rif* (1993:59). Dat is niet echt een onvriendelijke proloog. De ik-figuur staat er op zijn strepen wat zijn levenshouding betreft, maar die houding komt neer op een niet-op-zijn-strepen-staan. André Matthijsse poneert dat 'Bloemblad' meer dan een observatie is: 'Zo'n gedicht zegt iets van Hamelinks laconieke houding, tegelijkertijd van zijn doodernstige bezetenheid' (Matthijsse 1979).

De protagonist is een buitenbeentje in onze cultuur. Hij hoort niet thuis in onze moderne spitstechnologische consumptie-, communicatie- en wegwerpmaatschappij; hij kan daarin niet mee. Niet voor niets wordt er in 'De slak' uit *Gemengde tijd* door een 'ik' tot een 'jullie' gesproken, tot een menigte van mensen die allen op een andere golflengte zitten en een ander levensritme hebben (1993:248). Het is tekenend voor onze tijd dat de ik-figuur verwijten krijgt en zich moet verdedigen. 'Jullie gaan hard en ik moet toegeven, / het verwijt van traagheid, aan mijn adres, / is niet zonder grond': de massa is blijkbaar niet zo tolerant ten opzichte van de langzame einzelgänger als die einzelgänger in dit gedicht *schijnt* (1993:248). Uit het gedicht 'Inktmop' uit *Herinnering aan het verdwenen licht* blijkt dat de ik-figuur zijn houding ten opzichte van de medemens van zijn vader geërfd heeft: 'En dan moet, nu toch alles / op tafel moet, ook dit nog gezegd. / Van je onbruikbaren-, uitverkorenenrancune / jegens de meute van je gelijken, in jouw geval / arbeiders. Dat hij niet gering was / naast die van de helse kleinburger Louis Céline / en, alles gezegd zijnde, / als twee druppels water leek / op nu de mijne' (1986b:35). De ik-figuur weet zich onbruikbaar en uitverkoren, en dat kleurt zijn relatie met de anderen.

Het onooglijke maar fiere dier uit ‘De slak’ besluit zijn verdediging met ‘Ik wil niets uitsluiten, zelfs niet / de slak als winnaar van de race’ (1993:248). Dat is een allusie op de filosofie van Zeno, die allang voorbijgestreefd is, maar waar de hoofdfiguur toch zijn hoop op durft te vestigen. In ‘Bloemblad’ klinkt het minstens even wereldvreemd en assertief: ‘Het gewicht van feiten / heeft me nooit overtuigd / en doet dat elke dag weer iets minder’ (1993:59). De ik-figuur houdt zich niet bezig met wetenschappelijke nauwkeurigheid, met het grote gelijk. Hij laat zich graag omverblazen door de wind die het bloemblad of het koolwitje laat dansen. Het gewicht van feiten is voor hem ballast; liever neemt hij een hoge vlucht dankzij verwondering, mysterie en schoonheid. Wat is schoonheid? Ook in dat opzicht is de ik-figuur van de oude stempel, zo blijkt uit ‘Roos’: ‘Volle roodlippige roos, *liefde / van gisteren* die had moeten verregenen, / die de storm had zullen weggrissen: / je dodeint nog steeds. Ik / moet me van je losmaken / maar ik sta in je verdiept als in een kus’ (mijn cursivering, A.D.C.) (1993:63).[105]

De hoofdfiguur is dus *unzeitgemäss*. Maar wellicht is wat de maatschappij zijn grootste zwakte vindt zijn grootste kracht. Door uit-de-tijd te zijn lijkt de protagonist beter te kunnen omgaan met het verleden. Hij lijkt dichter bij de oorsprong, dus dichter bij het authentieke van de mens te staan. Dat wordt duidelijk in wat Bartosik ‘het hart van de bundel’ (Bartosik 2006:2) *Stenen voor mijzelf* heeft genoemd en een ‘kleine poëtisch getinte ingreep in de evolutieleer’ (Bartosik 2006:6), het gedicht ‘Lied van de oude stenen’ (1993:31). Bartosik poneert dat dat lied met de overtuigingskracht eigen aan een mythe het dubbele ontstaansverhaal van mensen en stenen vertelt en het de verdere lotgevallen van dit oorspronkelijk veelbelovende verbond onderzoekt. Het scheppingsverhaal begint met een voorbeeld van de syntactische onzuiverheid waarmee Hamelink vaak extra betekenissen creëert en waardoor in dit geval het verschil tussen mensen en stenen niet makkelijk te maken valt: ‘Uit zee gerold kwamen de kervers, de kleine mensen / uit zee gerold kwamen de stenen, / grijze mensen, grijze stenen, / compleet met neuzen en oren’ (1993:31). De ‘stamvaders’ en de ‘stenen’ in de tweede strofe kunnen als gedeeltelijke synoniemen beschouwd worden (1993:31). De stenen lijken de leiders, de voorbeelden van de kleine mensen te zijn: ‘Zij [de mensen, A.D.C.] hadden de warme radio niet, / zij waren onrustige sintels, windluisteraars, windlezers, // zo moesten ze wel verstaan wat de steen zei, / wat de wind zei waarin al meer steenstemmen zich oprichtten, / zo mochten ze zitting nemen in het college van kringstenen, / lieten ze zich over de dromen der stenen onderricht geven’ (1993:31). Bartosik (Bartosik 2006:7) stelt dat de niet-onvrolijke opsomming van de steeds gedifferentieerder stenen eerst lijkt te wijzen op de voortdurend veeleisender complexiteit van onontbeerlijke

samenlevingsmodellen (‘gaststenen, stenen voor vreemdelingen, / zwervende stenen [...]’) maar ook en soms helaas op al wat des mensen is: ‘en voor straf / stenigden ze soms een vreemde met stenen // en sliepen daarna als stenen’ (1993:31). Na verloop van veel tijd ziet hij de ‘harde verwerende mensen van het verleden’ op misschien onherstelbare wijze de verkeerde kant opgaan (1993:31). Het gedicht mondt uit in de (ver)wordingsgeschiedenis van de moderne mens: ‘Het brood in de trog, het zaad onder de duim van de vijzel, / het zat alles vol steentjes, al etend versleten hun kiezen, / hun mond werd leeg, een holle sprekende steen, / de zwarte wierpap van hun koeien was toen goed eten; // zo werden ze vleesachtig, kraakbenig, / hoorden de beenderen in zich buigen en zingen / naar de grote gewervelde vroegere stenen: zo hebben mensen onbevredigde dromen gekregen’ (1993:31). Zo werden keien van mensen ‘buigzaamheidsriet’ (1993:31). Door mettertijd van de heilzame oorspronkelijke hardheid te vervreemden en steeds verder te verweken is de mens, zoals Bartosik poneert, een vorm van integriteit verloren, en gekoppeld aan deze noodlottige ontaarding is het teloorgaan van een adequate omgang met herkomst en verleden (Bartosik 2006:7). Hij besluit terecht: ‘De afwijking aan het eind van het gedicht, de hardhoofdige “oude gek, de spoggeest” moet wel als een signalement van de dichter zijn bedoeld’ (Bartosik 2006:7). Die *outsider* heeft iets van een relict, maar hij heeft ook iets koppig-kinderlijks. De man heeft zijn fontanel nooit laten dichtgroeien, en is voor het overige een keikop.

Dat steen tot de oorsprong, tot de natuur van de mens behoort, is een idee die ook leeft in ‘Saluut’ (1993:38). In dit slotgedicht van de reeks ‘Finistère’ lijken gigantische stenen-stamvaders te worden toegesproken. Daarbij kan gedacht worden aan de stamvaders in de literatuur, aan de grote voorbeelden. In ‘Lied van de oude stenen’ kregen we een portretje van de dichter, maar geen ik-figuur. Die vinden we in dit gedicht evenmin, maar wel een protagonist/spreekstem. Die ‘versspreker’ spreekt verzen uit, maar de ‘kortademig[e]’ lijkt dat niet heel goed te doen: de dubbele s suggereert dat hij lispelt en het woord ‘versspreker’ roept ook de gedachte op aan het verbum ‘zich verspreken’ (1993:38).[106] Hij groet de ‘ongemetselden, caesars, die niet / de weg van alle vlees gingen’ (1993:38). Net als in ‘Lied van de oude stenen’ is er hier een hiërarchie. De hoofdfiguur kent zijn plaats: ‘Tussen ons geen wedkamp. / Jullie zijn strategen / die de grauwe onmetelijke veldslag / van de vuistvechtende stenen om het imperium / beheersen. In jullie steen / kwamen de menselijker oneeuwiger / stenen tot staan’ (1993:38). In deze verzen ziet men de concurrentiestrijd onder de dichters die allen de grootste willen zijn, en het mechanisme van intertekstualiteit en beïnvloeding. Durft de spreekstem zich tot de ‘menselijker oneeuwiger / stenen’ te rekenen

die uit de superstenen groeiden (1993:38)? Wellicht. Waarschijnlijk hoopt hij dat hij een steen voor de (begrensde) toekomst kan zijn.

Het lot van die 'menselijker oneeuwiger / stenen', het lot dat de toegesproken stenen bespaard blijft omdat zij te groot zijn, lijkt echter niet benijdenswaardig. Als de mens de stenen uiteindelijk aandacht schenkt, doet hij dat 'leuterend[...]' en 'lanterfantend[...]' (1993:38). Wat 'de kale praataap, Demosthenes' (1993:38) met zulke stenen doet, kan de lezer herinneren aan wat de steenhouwers en maaiers uit 'Kleine menhir' deden. Demosthenes nam volgens de legende stenen in de mond om uiteindelijk als de beste redenaar boven het geluid van de golven uit te komen. Hier lijkt hij een beeld voor een beroepsuitlegger of een ordinaire woordenkramer die de stenen gebruikt om zijn eigen doel te dienen, om aandacht te krijgen.

Het zou echter evengoed kunnen dat de 'kortademig[e] versspreker' de 'kale praataap, Demosthenes' is (1993:38). In de traditie en in een interview dat Bartosik in 1976 van Hamelink afnam, is de redenaar een positief personage:

> MB: De dichter die alleen maar achter zijn schrijftafel zit, die heeft dus in feite ook te maken met een vreemdsoortig publiek... JH: Ik weet niet of je dat zo moet stellen dat de dichter achter zijn schrijftafel zit. Ik zou zeggen: de dichter stààt, hij zit niet. En hij praat, hij probeert te praten, hij leert zich praten. Dat is het verhaal van Demosthenes. Die staat aan het strand. Je bent stom geboren en je kunt niet praten en je leert jezelf spreken. Nameloze discipline, met een steen in je mond. Dat is, denk ik, het verhaal van de dichter (Hamelink in Bartosik 1978a:519).

Zo bekeken zou dit gedicht een nuancering bij 'Steenspraak', dat ik straks uitgebreid behandel, kunnen bieden (1993:37). De hoofdfiguur zegt dan dat hij de grootste werken niet aandurft, dat hij geen poging durft te doen om die tot leven te wekken - in vers-spreken is, zoals gezegd, ook levend-spreken hoorbaar. In die zin zou ook hij de kiezel verknarsen, de specie in zijn tanden negeren en een echte 'sapiens' zijn, of in het beste geval een hybride: deels mens, deels steen (1993:38).

'Saluut' is een gedicht dat veel vragen oproept. Men zou zich zelfs kunnen afvragen of het 'Saluut' wel een echt eresaluut is, of het geen Saluut-en-de-kost is. Bartosik stelt: 'Het is beslist geen toeval dat in *Stenen voor mijzelf* Demosthenes [...] tegen zijn Romeinse nakomelingen uitgespeeld wordt. Waar de Griek naar het geknars van de kiezels tussen zijn kiezen trachtte te luisteren, zijn de caesars nog slechts strategen' (Bartosik 1978a:451).

De mens heeft geen oog voor zijn stenige oorsprong, dus ook niet voor zijn (poëtische) mogelijkheden: 'en hij verknarst zijn zandkorrel, / de opkomende kiezel / tussen zijn tanden, /

de specie in zijn kiezen / die naar jullie zingt' (1993:38). Ik zal *Folklore Imaginaire de Flandre* pas in het derde deel onder de loep nemen, maar een klein citaat uit het openingsgedicht is hier gepast. In 'Pauwenhoedersplichtpleging' (1994:9) wordt, net als in 'Lied van de oude stenen', teruggekeken naar lang vervlogen tijden, naar de origine. Het gedicht begint met een pertinente vraag: '*Is* dan niet poëzie moederspraak / van de mensheid? Ach de mensheid / had al gauw betere vaderprozataal / liever, kromde haar tong en spande haar / stembanden daarnaar. Leefden dwars ieveranst / wat achterlijke zwerfstammen die zich alleen / à la hun moeder verstaanbaar konden maken' (1994:9).

In 'Hercules Seghers' uit *Eerste gedichten* scharrelt, zoals gezegd, een mannetje rond in een woest berglandschap. Hij is potsierlijk en overbodig. De enige zinvolle rol die hij lijkt te kunnen vervullen is postuum, de rol van meststof voor de natuur: 'In de geploegde rotsen verbergt / een grof en wonderbaarlijk zaad zich, / oeroud groenblauwe doodsbeenderen blinken' (1986a:51). Door zijn aanwezigheid en nietigheid onderstreept hij de grootsheid van de bergen.

Ook in de reeks 'Pyreneeën' vertoeft er een man in de bergen en ook hij is nietig. Naar eigen zeggen is hij een 'stripfiguur' en zoals ik al schreef, weerspiegelen de onomatopeeën die bij een stripverhaal horen hier het wat onnozele van het mensenkind dat de 'Bergvader' bezoekt ('kiekt', 'pist', 'paf') (1993:17). Anders dan in 'Hercules Seghers' lijkt de protagonist in *Stenen voor mijzelf* te beschikken over iets dat hem een zekere grootsheid verschaft: een geest. Ik citeerde al: 'Lichaamskleinheid geen nadeel. Dit / is een ruimte naar de maat / van een mensengeest' (1993:20). Het is die geest die hem ertoe in staat stelt een gesprek te proberen met de 'hoogtegeesten' (1993:17). De hoofdfiguur uit deze reeks is uit op communicatie, niet in de hedendaagse modieuze uitgeholde vorm, wel in een religieuze zin. Hij wil die communicatie onder andere met het oog op het schrijven - het verdunnen tot papier kan de lezer laten denken aan lyriek:

> Hoogtegeesten, ik moet u aanvaarden.
> Er is bagageruimte over in mijn hoofd,
> een windhaf waar ik toch nooit iets mee deed.
>
> Vestig u daar. Wijdte en verte
> voorzover te overzien: wees binnenin.
> U komt te pas
> wanneer ik weer verdun tot vel papier
> of winters kreuk tot tafellaken van damast.

Bergvader, wees in mij te gast
als ik in u,
zonder terugreis. Dit zegt
uw dienaar, die niet kan staan in uw schaduw,
stripfiguur die waar gestopt wordt
steentjes van u steelt, u kiekt,
kortstondig in uw smeltwater pist, paf

van de ademlengte waarmee u dirigeert
uw rotskiezels, uw cumuli

(1993:17).

Zo klinkt het in het openingsgedicht van de negendelige reeks, waarin, zoals Bartosik stelt, een heroïsch lijkende en uiteraard niet louter anekdotische tocht door het bergmassief gemaakt wordt (Bartosik 2006:1). De aanhef lijkt niet vrij van zelfspot, maar voor het overige klinkt de spreekstem voor mij doodernstig. Anton Korteweg legt echter de nadruk op de ironie die hij in dit gedicht bespeurt: 'Het eerste gedicht uit de tweede reeks is bijna een parodie op het klassieke aanroepen van de muze [...] en is als zodanig reeds ironisch, zoals verderop in dit gedicht ook het contrast tussen de "Bergvader" en zijn dienaar [...] ironisch verwoord wordt' (Korteweg 1977). Wiel Kusters ziet de reeks niet als een parodie, maar verbindt ze met een ander genre: '"Pyreneeën" [heeft] de allures van een klein epos: niet voor niets opent de cyclus met een variant op de traditionele aanroeping van de Muzen, wordt er "vanuit een onzichtbare helicopter boven ons, over onze voortgang beslist" en figureert in het slotgedicht de roemruchte Hannibal' (Kusters 1977:67).

Dat 'Hannibal met zijn cohorten [...] op het nippertje door [de reizigers] gemist' is (1993:25), heeft te maken met het feit dat het bergmassief een landschap-voor-de-eeuwigheid is en de historische tijd daardoor een 'pas verlopen seconde' lijkt, zoals Bartosik het uitdrukt (Bartosik 2006:5). De vraag die hij in dat verband stelt, is cruciaal in deze bespreking van de dichtersfiguur: 'Is het dan aan dichters en zielverwanten voorbehouden iets van de orde van een berglandschap naar waarde te schatten? Onderweg passeert de auto "werklieden die bij de bergen / horen", plaatselijke bewoners dus, en die merken de dagjesmensen niet eens op. "Zij vertegenwoordigen / andere werelden" wordt van hen gezegd, zij "spreken *verleden steentaal* / tot de condorprofielen / bij de spitsen" [MB cursiveert, A.D.C.]' (Bartosik 2006:5-6).

Dit verraadt al dat het hoofdpersonage uit Hamelinks persoonlijke poëzie - in tegenstelling tot wat de voorbije bladzijden misschien lieten vermoeden - in staat is tot het voelen van naastenliefde. Die kan hij zelfs voelen voor mensen die geen 'verleden steentaal' spreken (1993:22). Aan 'Steenspraak' (1993:37), waarover straks meer, gaat 'Windspraak'

(1993:35) vooraf. Volgens Bartosik krijgt dit gedicht enige samenhang door de setting (Bartosik 2006:7). Hij denkt aan een camping waar verlofgangers - schimmen slechts van wat ooit mensen heetten - zonder er echt in te geloven hengelen en bot vangen. Bartosik laat zich wellicht tot deze interpretatie inspireren door het vierde en vijfde vers over het waden 'met lange vergeefse lonten', verzen die uiteraard ook ruimer, metaforisch gelezen kunnen worden (1993:35).

De sfeer die in dit gedicht opgeroepen wordt, sluit nauw aan bij *Eerste gedichten*, waarin de wind een belangrijk symbool is. In 'Een veer' uit 'Sierra Bernia' staat: Ik vang wind' (1993:12). Bartosik leest dit positief:

> Hamelink scheidt de domeinen van het materiële en het geestelijke niet. Hij laat ze door elkaar lopen, zodat de lezer getuige wordt van een wederzijdse doordringing [...]. De achtergelaten veer wijst erop dat de raadselspreekster hier was. Ze kan worden gezien als een allusie op het schrijven, waartoe zulke taferelen van het sublieme aanleiding kunnen geven. Bevindingen als 'Geen vuur te zien. Maar het vuur / dat ik voel bedriegt niet' of 'Ik vang wind' kunnen al evenzeer betrokken worden op het schrijven van poëzie en op de werking van dat medium. Ze impliceren geenszins een fiasco, wel integendeel. Ik vang wind en tel uit mijn wonderlijke winst. Veel van Hamelinks gedichten veruiterlijken of beklemtonen de geestkracht waar ze uit putten, bijvoorbeeld in 'Geestesspanwijdte'. Dat levert verzen op die een elitaire houding verraden: 'Bergen zijn ondemocratisch.' Zonder afwijzing van, ja verachting voor het dode gewicht van de communis opinio is poëzie gewoon ondenkbaar. 'Volstrekte vrijheid van geest' is wat deze dichter, het koste wat het kost, wenst te vrijwaren (Bartosik 2006:3-4).

In *Eerste gedichten* was de wind vaak een negatieve aanwezigheid; in *Tweede gedichten* heeft hij een dubbelzinnig karakter. Daarover schrijft Bartosik: 'In wezen is de wind enerzijds de "tand van tijd" (cf. "Kleine menhir") par excellence, anderzijds is hij de aanbrenger van zwerfstof en dus de onheuglijke (mede)fatsoeneerder van de steen. De (geest van de) wind is zelfs bij machte de menhir die het begaf weer op te delven, zoals in het gedicht "Finistère"' (Bartosik 2006:7). De wind zelf blijft, ten slotte, altijd bestaan.

In 'Windspraak' lijkt de wind vooral voor vluchtigheid en vergankelijkheid te staan. Het woordgroepje 'in de wind', waarmee het gedicht begint, kan duiden op dronkenschap en op het duizelige, wankele, onzekere van de mens die niet op kan tegen de solide, standvastige steen (1993:35).

Er moet wel een onderscheid worden gemaakt. In de eerste strofe zijn er de 'verlofgangers', een levenlang vrijblijvend in dit bestaan rondlummelende toeristen (1993:35). Er zijn echter ook 'de granietstemmen / en de granietstenen die gaan / over de glijbanen landinwaarts, / naar de grote wiggen van mensen / en naar hun trefzeker

gereedschap' (1993:35). De laatste verzen kunnen de lezer herinneren aan de passage uit 'Saluut' over Demosthenes: 'Jullie tenminste zal de kale praataap, Demosthenes / van de vloedlijn, niet in de mond nemen. / In jullie zal hij geen gang knagen / naar je enorm gedrongen stofdroge betekenis' (1993:38). Ik schreef al dat dit kan slaan op het werk van een criticus (een steenhouwer, een maaier) die zichzelf graag hoort praten, en dat zijn behandeling niet zo wenselijk lijkt. In 'Windspraak' lijkt het 'trefzeker gereedschap' van de 'grote wiggen van mensen' echter te verkiezen boven de zeef van de 'verlofgangers': 'Maar alles valt voor hen door een zeef, / alles is dichtbij en verlorengegaan' (1993:35). Dat is een duidelijk commentaar op het veronachtzamen van de traditie, op een gebrek aan bewustzijn daarvan.

Er moet dus een onderscheid gemaakt worden tussen verlofgangers en mensen die zich bezighouden met granietstenen/granietstemmen. Tot welk kamp behoort de spreekstem, die zichzelf in de tweede strofe aanspreekt met 'Je' (1993:35)? Ongetwijfeld zou hij zich het liefst tot de laatste categorie rekenen, tot de 'grote wiggen van mensen' en wellicht zelfs tot de 'granietstemmen', maar iets - bescheidenheid - lijkt hem daarvan te weerhouden (1993:35). In de eerste groep van mensen kan hij zich echter niet thuis voelen: hoewel in de tweede strofe een soort van solidariteit voelbaar is, blijft het onderscheid tussen jij en zij er bestaan. De hoofdfiguur zit, kortom, in een tussenpositie.

Ook in 'Onder vrienden' uit *Het rif* wordt duidelijk dat de ik-figuur nergens echt thuishoort (1993:79). Er zijn vrienden bij wie hij zich geborgen voelt. Zij leven in 'een andere tijd, / die waar de vriendschap in thuishoort, / een tijd die beweegt om een middelpunt' (1993:79). Toch is dat niet zijn echte haven, is het slechts een tijdelijk rustpunt: 'Hun huiselijkheid druist tegen de als een tram / in zijn rails snerpende tijd in; / *zij maken mij gebruikelijker dan ik ben*, / soms licht ontroerbaar' (mijn cursivering, A.D.C.) (1993:79). De vrienden staan met hun 'doordeweeksere vrouwen' en hun plant met bladluis duidelijk op een lager echelon dan hij (1993:79). Maar liever vertoeft hij bij hen dan in 'de tijd van de tochtstroom', die in de tweede strofe beschreven staat en waar het 'moeilijker branden' is (1993:79). De conclusie die dit gedicht afsluit, klinkt tegelijk pover en triomfantelijk: 'Dit is wat ik weet en waarvoor ik bang ben, / dit de angst en de misschien te schuwe liefde / van wie zijn weg gaat; / nog ben ik ongered, / nog huiver ik terug; / dat ik niet hoor bij hen / die zich in duister verkleden, / die dagelijks een huid afwerpen / om hun huid te redden, / maar aan de kant van het vuur sta, / waarvan ik weet / dat ik een vonk ben' (1993:79). De dichter is, kortom, een hybride wezen, tussen steen en mens, tussen assertiviteit en onzekerheid, tussen verwerping en solidariteit.

In de tweede strofe van ‘Windspraak’ wil hij het antwoord geven op een vraag die hij ongetwijfeld zelf gesteld heeft, de vraag waarom hij daar is: ‘Je bent hier / om te leren’ (1993:35). In wat de hoofdfiguur moet leren wordt verwezen naar Genesis, waarin Jakob op een steen sliep, en naar Richteren, waarin Jaël een vijandelijke krijgsheer een slaapplaats aanbood en hem vervolgens een tentpin door het hoofd sloeg. Het gedicht is erg muzikaal door herhaling en herneming, waarbij gespeeld wordt met de verschillende betekenissen van ‘slaap’ en ‘het hoofd [...] bieden’ (1993:35). Er wordt klaarblijkelijk verlangd naar een mentaliteitsverandering of naar het (hier letterlijk verbeelde) maken van een opening, wat niet zonder pijn gaat. De mens heeft nood aan een terugkeer naar de steen, naar de natuur ook - ‘het harde geopende hoofd’ mag verzacht worden ‘met een weinigje vochtige kloppende aarde’ (1993:35). De spreekstem lijkt een (onder andere poëticaal) credo af te leveren, maar misschien ook aan zijn eigen hybris te denken - in zekere zin heeft dit gedicht iets van een schuldbekentenis - wanneer hij besluit: ‘je bent hier om met hen in de windopening te zitten / om al te vruchtloze stemmen, al te hooggaande grassen / als met een hand, met een riethalm tot bedaren te brengen; / je bent hier om van hen te leren / begrijpen even schamel en brodeloos / mens te zijn mens / te zullen zijn / geweest’ (1993:35). Naar aanleiding van enkele fragmenten uit ‘Pyreneeën’ schreef Bartosik al: ‘Ook voor Hamelink blijft de houding tegenover de massa een netelig “gewetensprobleem”. [...] Meer dan haat en verachting voor de mediocriteit van de massa spreekt de dichter een in toom gehouden verdriet uit’ (Bartosik 1978a:368-369). Over ‘Windspraak’ besluit hij: ‘Het zichzelf met “je” toesprekend subject dat met “de andere verlofgangers” rondwaadt, voelt zich zo te zien niet bepaald verheven boven de om zich heen grijpende lusteloosheid, haveloosheid. Een les in nederigheid, zo lijkt het wel’ (Bartosik 2006:8).

In ‘Wennen’ uit *Gemengde tijd* lijkt de dichter eveneens deel van de grijze massa te willen zijn (1993:226). Hij wil ‘[g]ewoon zijn / als de populier met al zijn wortels / gewoon aan de grond, aan hard werken / en de inspanning verbergen / in de wufte wereldse zwier van een bladerkroon’ (1993:226). De naam populier roept de gedachte op aan het volk en de boom zou dus een beeld kunnen zijn voor de gewone burger. Het woord gewoon heeft in deze verzen twee betekenissen: gewend en normaal. Dat laatste sluit aan bij de tegenstelling tussen het natuurlijke en het artificiële die hier erg belangrijk is. In eerste instantie lijkt de poëzie tot de tweede categorie te behoren. De ik-figuur roept zichzelf tot de orde wat dat betreft: ‘ik ben eenenveertig; / tijd dat ik mijn kunstfluitersgedoe / coupeer, mijn kunstmatigheid afleg’ (1993:226). Vooral het woord ‘kunstfluitersgedoe’ is opvallend (1993:226). De poëzie waar hij het over heeft, is muzikaal maar te gekunsteld, te gemaakt. Ze lijkt al te koket, te ijdel, te

vrijblijvend ook. Kunstmatigheid betekent matige kunst, wordt hier gezegd. Het gaat echter niet alleen om de kunst, het 'kunstfluitersgedoe' wijst op een hele levensstijl die de dichter wil afleggen (1993:226). Die slechte gewoonte opgeven lijkt dan weer onnatuurlijk op een andere manier. De ik-figuur moet er zich toe forceren: 'Die leg je niet af als de populier / zijn onbeschreven blad' en het gedicht begint met 'Het blijft wennen' (1993:226). De droom van de poëzie kan de dichter in geen geval opgeven: 'Vaak / wuif ik maar wat in mezelf en denk me / het gedicht als een palmboom, dat nog wel, / maar denk de palmboom alleen om het verre plezier / en niet om eronder te zitten nietsdoen, / denk hem dus net als de man / die, amper verstrooid, gewoon / onder het avondeten met zijn vrouw / hun onalledaags kind opvoedt' (1993:226).

Het gedicht als een ver plezier, als een ideaal, als een eeuwig verlangen en het harde werken ervoor ('niet om eronder te zitten nietsdoen' (1993:226)) kunnen de lezer herinneren aan de titel van Hamelinks rede in *Niemandsgedichten*, 'Op weg naar de poëzie'. Het is echter beter in de marge van 'Wennen' aan een andere poëticale tekst te denken. De gedichten uit *Gemengde tijd* zijn geschreven over een lange periode, maar dit gedicht bevat een tijdsaanduiding. Hamelink was 41 in 1980. In dat jaar verscheen 'Breakthrough', waarin, net als in 'Wennen', niet de poëzie op zich wordt afgezworen, maar wel het geïsoleerde 'kunstfluitersgedoe' - waarbij gedacht kan worden aan een te grote nadruk op het formele (1993:226). Het 'hard[e] werken' uit de derde regel kan nog steeds op schrijven slaan, maar in de poëzie moet nu meer ruimte komen voor realiteit (1993:226). Het palmboom-gedicht lijkt overigens een verbeterde of exotischer versie van de populier-dichter te zijn, wat alweer in de richting van lyriek wijst.

Ook de dichter die het hoofdpersonage van Hamelinks persoonlijke poëzie is, is een 'onalledaags kind' geweest (1993:226). Het decor van zijn *roots* is Zeeuws-Vlaanderen, zoals onder andere blijkt uit 'Filmopname in het Verdronken Land van Saeftinge' uit *Gemengde tijd* (1993:241). In dat gedicht lijkt de volwassen dichter geïnterviewd te worden voor de televisie en in zijn heimat te moeten zoeken naar 'wat er niet is', wellicht een oorzaak, een verklaring, een oorsprong (1993:241). 'Niets raakte van zijn plaats dan ik': de openingszin suggereert dat alles daar nog precies is zoals vroeger, dat alleen de ik-figuur - tijdelijk - van zijn plaats geraakt is (1993:241). Voor het overige is de hoofdpersoon van niet veel zeker, zeker niet van zijn eigen identiteit: 'ben ik het nog?' (1993:241). In een flashback ziet de ik-figuur zichzelf vissen: 'Paling en platvis waren vaak ondermaats; om het even. / Het ging, toen, om de ruimte waar met zand / en stenen diep geladen aken, die kasten heetten, / gedempt dichtbij de

onbewogen schorren met geronk aandeden / terwijl ik daar zat, bijna buitengaats, / vissertje aan de rand van het leven' (1993:241). Het vissen is bij Hamelink vaak een beeld voor het schrijven of voor het ondernemen van een poging daartoe. Lezen we de net geciteerde verzen met die gedachte in het achterhoofd, dan valt eruit af te leiden dat de buit van toen, de jeugdverzen in wezen niet veel voorstelden, maar dat het het vissertje vooral ging om de ervaring van het schrijven, het bezocht-worden.

'[B]ijna buitengaats' en 'aan de rand van het leven': er lijkt naar poëzie te worden gezocht in een schemergebied (1993:241). Het Verdronken Land van Saeftinge, dat een beeld voor het leven kan zijn, biedt de mens geen vaste grond onder de voeten en confronteert de ik-figuur met de nietigheid van alles. In de tweede strofe gaat de natuur zoals steeds haar gang, wat de dichter tot deze conclusie noopt: 'Ja, ik ben uit de klei getrokken / en schreef boeken en ben hiervandaan / tot hiertoe voor niets gegroeid; hier is, / hoe ik ook wegging, de wereld nog precies zo redeloos / levend, zich reddend, ademend / en weer verdrinkend als ik toen al wist' (1993:241). Wellicht is het zowel voor de poëzie als voor het interview een ongeïnspireerde dag ('redeloos') (1993:241). Dat blijkt ook uit het feit dat al het vitale zich in het voorlaatste vers bevindt en het gedicht eindigt met 'weer verdrinken[...]' (1993:241). Het motto van Zeeland is *Luctor et emergo*: ik worstel en kom boven. In het laatste vers van dit gedicht gaat het naar beneden.

De beweging van het 'hiervandaan / tot hiertoe' groeien komt het uitgebreidst aan bod in *Herinnering aan het verdwenen licht*, waarin we een beeld krijgen van de dichter als zoon (1993:241).[107] Dat beeld komt er grotendeels langs een omweg, via het portret van ouders en voorouders. Vandevoorde heeft *Herinnering aan het verdwenen licht* niet voor niets een indirecte autobiografie genoemd (Vandevoorde 1986:77). In de persoonlijke gedichten wordt duidelijk dat de ouders een - onrechtstreekse en vermoedelijk door geen van beide partijen echt gewenste - invloed hebben gehad op het dichterschap van de zoon.

In 'dood kwarregat, ongetrooste weidierendrinkput, vlek / van herkomst Driewegen' (1986b:21) zwaaide de vader, die in een gedicht aangesproken wordt met 'fundamentalist' (1986b:30), de plak. Als de volwassen zoon in de proloog zijn verlaten en verloederde vaderhuis bezoekt, wordt hij bij momenten overweldigd door zijn weerzin. Hij walgt niet alleen van het verkommerde, gekraakte, geplunderde huis, maar ook van zijn herinneringen. De calvinist, in wiens huis alle 'boeken / hoogstens metamorfoseerden tot muizekeutels' behalve dan dat Ene, wou dat zijn zoon betere bakens vond om op te varen dan Blake en Rimbaud en schuwde geen geweld om hem van zijn gelijk te overtuigen (1986b:9). Toch heeft ook hij zijn zoon de richting van het schrijven ingestuurd. In 'Bezoek aan het oude huis'

wordt de eerste link tussen de vader en het schrijven gelegd in een inventaris van de tuin: ‘De linde met mijn runen inscripties, / vandalisme van toen, eerste aankondiging. / Ik kan het mes nog in mijn vingers voelen, / Solingen, Alfred Herder & Sohn’ (1986b:9). Het schrijven van de jonge zoon is een rebelse daad, maar dat het mes dat voor de vandalenstreek gebruikt wordt van het merk ‘Alfred Herder & Sohn’ is, verraadt al dat de vader zijn zoon meer in de richting van het dichterschap gedreven heeft dan hij zelf gepland had (1986b:9).

Dat deed de vader niet alleen door een almacht te zijn die getrotseerd moest worden. Hij deed dat vooral door een geweldig lezer te zijn, zij het de lezer van een enkel boek.

Partituur

Tweemaal daags baande je dreun, zonder clementie,
vanaf de grondlegging der wereld, zich een weg
door de partituur. Als een kostbare steen legde je daarna
de beduimelde totem van JHWH's force de frappe terug
op de schoorsteenmantel, en stak uitgebreid een pijp op.

Maar aan het eind gingen van de Stad
de paarlen poorten open. In het niet dichtklapbare boek
bleef je kijken. Ik kon zien, hoewel ik nooit durfde, dat er een mist
onder je ogen over de pagina's trok. Ik besta voort
van de stilte die dan intrad.

(1986b:26)

Het (voor)lezen van de vader was niet in de eerste plaats bedoeld als een esthetisch genoegen. Het was een dreun, erop gericht zijn gezin de waarheid in te hameren. Systematisch las de vader voor uit de Schrift en werkte hij het hele boek af, van Genesis (‘de grondlegging der wereld’) tot en met de Openbaring (de ‘Stad’ met ‘paarlen poorten’), waarna alles van voren af aan kon beginnen (1986b:26). Ontegensprekelijk is de beeldenwereld van de Bijbel een schatkamer voor een dichter - dat heeft Hamelink met zoveel woorden gezegd - en was de lectuur van de vader inspirerend op dat vlak (Hamelink in Koster, Van Bennekom, Van Halsema, Schouten en Sizoo 1965:201). Maar misschien heeft het beeld van de stille lezer een nog grotere impact gehad op de zoon. Zoals nog zal blijken, werd hij zelf zo'n toegewijd lezer van de Bijbel. Verder hoopt hij zijn lezer te kunnen bewegen tot de liefdevolle aandacht die hij bij zijn vader zag; hij droomt van een verstandhouding. In ‘Partituur’ wordt zelfs iets van mystieke eenwording gesuggereerd door de mist die onder de ogen van de vader over de pagina's trok. Bartosik poneert:

> De exclusieve uitverkiezing van Gods woord mag de hemelvuurbestendige zoon dan op de zenuwen hebben gewerkt [...], toch geven deze gedichten te verstaan dat de vader onbewust de medegrondlegger is geweest van het dichterschap van de zoon. Hij moet hem ongewild het in wezen sacrale karakter van het Boek (boek, heb ik zin om eraan toe te voegen) bijgebracht hebben zoals hij daar zat in zijn hoedanigheid van '[t]he scholar to whom his book is true' [een verwijzing naar 'The House was Quiet and the World was Calm' van Wallace Stevens (Stevens 1997:311), A.D.C.]. Vol ontzag, vanuit zijn ooghoek, heeft de zoon de droom zien opstijgen uit het blad. Hoe een mens beloond wordt voor zijn ootmoed jegens het woord is een les die - Hamelink zegt het ondubbelzinnig - een leven lang meegaat (Bartosik 1999:288).

Mede dankzij de vader werd de zoon een dichter. Hij wil iets terugdoen voor de man die zijn muze werd. In *Herinnering aan het verdwenen licht* maakt hij een gedicht tot een 'Sarcofaag', waarin hij de dode man meegeeft wat hem het liefst was (1986b:112). Daarbij geeft hij hem het grootst mogelijke compliment dat een dichter een ander kan geven; hij citeert hem: '*Blauwe door wolken bewaaide lucht, / het groen van akkers, de zon die opkomt en meest van al, / altijd anders, de zee*: elementaire / zichtbare krachten, voltooid in de naakte / gereinigd nog niet de nek buigende vraag / *is de wereld niet mooi soms?* // In die vijf emblemen, onorphische oerwoorden, / was alles gezegd, blijft / alles gezegd. Ook die geef ik je mee, / met mijn hooggebergte, dat jij niet gezien hebt, / voor welke ruimte van na de vrieskelder, / mijn enige farao' (1986b:112).

Deze uit de mond van de vader opgetekende woorden liggen eveneens aan de basis van een gedicht uit *Gemengde tijd*, getiteld 'Pro memorie' (1993:240). Uiteraard wil de ik-figuur de woorden van zijn vader niet alleen tot een grafgift maken, hij wil ook dat het geciteerde en zijn vader in zijn verzen blijven voortleven. In 'Sluitsteen', het slotgedicht van *Herinnering aan het verdwenen licht*, zinspeelt de ik-figuur op de bestendigheid die poëzie een mens kan schenken - hij blijft wel realistisch en maakt zich niet de illusie dat de woorden eeuwig zullen meegaan - en op de magische, (her)scheppende kracht van poëzie (1986b:131). Dat de vader kosmische proporties krijgt, kan de lezer herinneren aan de opvatting van het leven als een korte onderbreking in een kosmische manier-van-zijn, een idee die sterk aanwezig was in Hamelinks vroegste verzen:

> Zachte onwankelbare passie
> die uniek was, uniek is: hier
> blijf je zijn, vaststaand
> voor zolang als de woorden meegaan,
> die bij jou aanknopen:
> hier besta je voort, herworden
> tot jongen van dertien,
> nu binnen het bevattingsvermogen

van je handen, ze tot speelbal,
je geliefde komeet Halley. Jij
die mijn ogen
bent geweest

(1986b:131).

Ook volgens Kusters verraadt dit slotgedicht de bedoeling van *Herinnering aan het verdwenen licht*: de dichter wil bestendigen (Kusters 1986). Naar aanleiding van de komeet Halley - die de vader als kleine jongen gezien moet hebben en die in 1986 voor het laatst verscheen - schrijft hij: 'Meer dan eens memoreert de dichter de belangstelling die zijn vader had voor al wat de aarde te boven gaat. En het lijkt er sterk op dat Hamelink zijn eigen "buiging voor het raadsel" - zoals hij zijn metafysische gerichtheid graag noemt - met de belangstelling van zijn vader voor het hoge en verre wil verbinden. Als gold het een andere vorm van dezelfde interesse' (Kusters 1986).

De relatie van de ik-figuur en zijn vader is moeilijk maar mooi. Die met zijn moeder is eveneens complex. Toch zijn er fundamentele verschillen. Wie de dingen kwantificeert en kijkt naar de grootte van de plaats die de beide ouders in dit oeuvre innemen, krijgt zoals gezegd het vermoeden dat de vader het belangrijkst was in het leven van de zoon. Zelfs in het *in memoriam matris, Responsoria*, gaat de aandacht eerst uit naar hem als weduwnaar van de moeder.

Vóór *Responsoria* moet het openingsgedicht van 'Boeket ik' uit *Sacrale komedie* aan bod komen (1987:197). In 'Kole vier' wordt niet alleen verwezen naar Gezelle, maar ook naar Coleridge, die als kind ooit een kool uit de kachel nam (1999:435).[108] De Prometheus in het gedicht van Hamelink spreekt in zijn terugblik op weinig charmante wijze over zijn moeder:

Krom beest aan je trog
dat de lucht van gekookte aardknollen rook, je zag niks
van mijn misdadige heldendaad.
De gebukte goddin misleid die, door een huigklepje, per porijzer
de rode woede in de smeltoven probeerde.
Met buit gevlucht. Tot staan geroepen, achter mijn rug
een oog dat door mijn hand heen scheen
tot, nog erger, haar blik ondraaglijk werd,
ik ziedende dief betraand Het voor
haar voeten op de grond smeet,
van zalf voorziene draadrijgster
die Vuur van dat van de Zon
voor een kole vier aanzag

(1987:197).

In het ‘huigklepje’ kan een allusie op mond en keel, op poëzie worden gezien (1987:197).

Hoe is de moederfiguur te beschrijven? Zij is zorgzaam, want zij is een ‘van zalf voorziene draagrijgster’ - die de lezer, als zij een verband aanlegt, kan herinneren aan een van de drie Parcen - en het eten dat zij bereidt zal wel niet alleen voor haarzelf zijn (1987:197). Ze is ook streng en kan bogen op behoorlijk wat autoriteit, want de jongen vindt haar blik pijnlijker dan de brandende kool. Een ‘goddin’ wordt ze genoemd (1987:197). Ongetwijfeld is dat woord bewust fout geschreven - elders, zoals in het gedicht ‘Uffizi’ uit *Gemengde tijd* wordt het wel correct gespeld (1993:283). Die tweede d kan, zoals Bartosik poneerde, boerse klanken oproepen (Bartosik 2000).[109] Er kan ook gedacht worden aan god-dien, aan het dienen van god op kwezelachtige wijze.

Het gezag dat de moeder heeft, wordt ondermijnd door haar domheid. Eerst wordt zij misleid en heeft ze niet in de gaten wat de jongen mispeutert; daarna ziet de simpele ziel niet in waar het hem om gaat. Volgens de spreekstem is er wat mis met de perceptie van zijn moeder: zij merkt de gloed achter de dingen niet op. Ze ziet de werkelijkheid niet en blijft bij de banale realiteit.

Dat moeder en zoon de wereld anders zien, wordt directer verwoord in *Responsoria*, net als het verschil tussen de moeder- en de vaderbinding. Pijnlijk eerlijk klinkt het achttiende gedicht waarin de kachel, de centrale plek van het huishouden, alweer een rol speelt: ‘Ik hoorde minder bij jou / dan bij hem. Door zijn mond / sprak alles zich uit, / van de heraldische slang in de hof / tot spitsmuis en putter / en de triomf van de regenboog / maakte de wereld rond. // Jij pookte de kachel op, / sneed zwijgend brood aan je borst. / Jij had me niets te bieden / dan dat hetgeen gold / onuitsprekelijk was, en dat geldt / tot in deze gegeven gedichten / die ik aan jou te danken heb’ (1993:127). De vader wees het kind op de schoonheid van natuur en cultuur. Hij kon de dingen benoemen. ‘Wij hebben ons nooit geuit. / “Ze houdt zelfs meer van je dan ik”, / vertaalde hij eenmaal’, staat er (1993:114). Aan de liefde van de moeder, die de dingen deed die van haar verwacht werden, lijkt niet getwijfeld te worden. Wellicht was haar huishoudelijke activiteit voor haar de manier om die liefde te uiten. Haar stilte, het feit dat zij haar gevoelens blijkbaar niet kon verwoorden, heeft de zoon geleerd dat het belangrijkste in het leven aan de rede ontsnapt. Het heeft hem steeds beïnvloed, ook bij het schrijven over zijn moeder.

In het voorgaande zagen we de dichter steevast een tussenpositie innemen - tussen onzekerheid en assertiviteit, tussen het verhevene en het banale, tussen isolement en solidariteit. Hij bleek ook steeds gericht op de context in zekere zin; tegen die achtergrond

kreeg zijn identiteit vorm. In het volgende subhoofdstuk zal de gerichtheid op de context eveneens belangrijk zijn. Daar wordt het wezen van de inspiratie besproken.

12.2. Het uur van de sirene: de inspiratie

'Ik verwacht niets meer van de bergen / maar alles van over zee', luidt het in *Gemengde tijd* (1993:225). Vele van Hamelinks metapoëtische gedichten zijn gesitueerd aan het water. In 'Lied van de oude stenen' kwamen de mensen uit de zee. Zij confronteert de mens dus met zijn oorsprong. De mens wordt er zich ook bewust van zijn eindigheid. In de driedelige reeks 'Atlantique' uit *Gemengde tijd* zoekt de spreekstem de confrontatie met de uitersten van het leven op:

> Hier sta ik, every inch een sterveling
> ten overstaan van jouw grauwe oneense eeuwigheid,
> en jou vreemd, zij het ook met in mijn bloed gemengd
> de ingrediënten potas, jodium en keukenzout - ten teken
> van mijn bodemloze herkomst - in jouw verhouding.
> Hierheen ben ik gekomen, van ver: star, corrupt
> van een menszijn dat ik zou willen afwassen in je
> om te wezen zoals jij bent, van één dichte substantie
> èn flexibel, zelfvervuld èn omvattend
> en in essentie zuiver, ondanks dat de wereld zijn vuil dumpt
> in je diepte. Ik weet het, ik ben op je uiterste rotspunt
> maar een kind met een werphengel, vissend
> tientallen meters boven waar ik stond deze morgen,
> een nostalgische eendagsvlieg vastgekleefd
> aan je bazalt zolang je massale ziedende aanval,
> nog in kracht toenemend, me niet uitveegt,
> maar hier, zo goed als in je hand en juist daar
> (want zo heb je me gemaakt) geborgen,
> houd ik stand tegen je overwicht.
>
> (1993:201)

In het tweede gedicht uit de reeks worden de rollen verder verdeeld. De mens komt uiteraard berooider uit die verdeling dan de machtige zee, die hem 'een mond zout offreert' en hem verder trakteert op 'woordaanspoelsel / waartussen misschien nooit iemand vindt / wat tegen je tij bestand blijkt: de verkiezelde haaietand, / materieel, blank en intelligent' (1993:202).

Die 'verkiezelde haaietand' is verwant aan de ammoniet, het fossiel dat de dichter in de persoonlijke gedichten geregeld gebruikt om dat wat de tijd overwint te verbeelden

(1993:202). Een woord kan van die orde zijn, maar men moet het, als dichter en als lezer, weten te vinden.

Het woord, dat bij Hamelink wel vaker gevonden wordt aan zee, is niet zelden verre van perfect. In ‘Côte Sauvage’ lijkt het even ziek als de ‘zeegezwellen [...], geelzuchtigheden, koetongvergroeiing, / groenschimmels, venijnigheid die snel / in kooien of gekluisterd moet, / krabbetering, kreeftscarcinoom, / weke en harde sjankers’ waarmee de ‘koning van Ofir’ - het goudland uit de Bijbel- ‘die leeft en wel / is temidden van tritonen en ammonshorens’ het ‘chirurgijnsgilde’, ‘u en uw keukenprinsessen’ laat groeten (1993:42). De medici kunnen de critici zijn, de koning van Ofir de dichter. De vorst heeft blijkbaar een bevoorrechte positie, niet alleen door zijn woonplaats - hij verblijft in een mythologische wereld vol ammonieten - maar ook door het enthousiasme van de chirurgen om zijn geschenken. Is de koning van Ofir een dichter die zijn (cultuurkritische) venijn spuit en de specialisten toont hoe ziek de wereld wel is, zonder dat zij zijn boodschap echt begrijpen? Of is hij een karikatuur van een dichter die zieke dingen aflevert en daarvoor bejubeld wordt?

De koning van Ofir lijkt in ieder geval een comfortabeler leven te hebben dan de hoofdfiguur uit het derde gedicht, in wie eveneens een dichtersfiguur te herkennen valt. Er wordt een strikt onderscheid gemaakt tussen een jij en een ik. De ik-figuur geeft toe: ‘Ja, het is waar dat zou worden stukgebeukt / tegen de steen wie zwemmen wil . Het dient geen doel, / ik geef het toe, maar met de rug tegen de muur / is het er weer, het oude pindarische gevoel’ (1993:43). Bartosik stelt: ‘Sommige gedichten [uit deze reeks] bezitten een dubbel karakter; in 't nauw gedreven in de rotsenuithoek kan je weg proberen te zwemmen “als rat” (er staat niet “als een rat”); je kan zo'n moment ook ondergaan als een uitzonderlijke belevenis. Het slot van gedicht 3 verraadt een compleet poëtisch credo’ (Bartosik 2006:9). De poëzie moet zich voor de ik-figuur, die zich ondanks het gevaar wil laten meeslepen door een golf van weemoed en heimwee, blijkbaar nog steeds bezighouden met het uitzonderlijke, dat in het doodgewone kan schuilen.

Biedt het derde gedicht een trotse zelfrelativering, dan is er in het volgende sprake van zelfspot. In ‘Zelfs de wind geen kamprechter’ is de zee mogelijk een beeld voor het literaire veld: ‘Deze twist kan niemand beslechten. / Iedere breker de hoogste, de koudste, / de grootste dichter / maar uit de stof van alle andere opgebouwd’ (1993:44). Het slotvers hoeft, gelet op het belang van beïnvloeding en intertekstualiteit in Hamelinks oeuvre, niet negatief te zijn. Maar de concurrentiestrijd lijkt hier triest en eindeloos.

De dichter zoekt woorden voor ‘het oude pindarische gevoel’ (1993:43). Over het woord klinkt het in het voorlaatste gedicht van ‘Côte Sauvage’: ‘In de dun gesleten schelp

verzoemt / de zee zich. Wat wordt opgesomd / blijft ongenoemd. Binnenst zijnsgeprevel / voorafgaande aan mond. // Zo stulpt het nog vochtig woord / dat pas gevonden werd op de zeedrempel / en eerst nog haast verworpen, / zijn holle vorm om wat het hoort / terwijl het het verbloemt' (1993:53). Het woord is geen vaststaand iets, maar beweeglijk, kneedbaar, invulbaar, en het is niet identiek aan wat het wil benoemen. Het woord met zijn (flexibele) eigenheid en de dichter werken samen om tot een compromis te komen. Dat blijkt uit het slotgedicht van deze reeks, dat alweer een eigen soort van lyriek bezingt: 'Ik maak mij waar zodra ik mij vergiet. / Uit vrije verkiezing slikt het woord, / dat van de zee is, zonder dat ik weeg / of wik, mijn nogal zuurzoet moeilijk ik. // Het zwelt, wordt blauw, wordt wit, / fluimig, loslips, een tikkeltje getikt, / morst met likeur die niet kan uitgewist / (wanneer het niet bevalt) uit dit gedicht, / overstelpt als het is met ik, ikker, / allerikst' (1993:54). Musschoot meent dat 'de symbolische vereenzelviging van het ik met het andere uitmondt in een bekentenis van extreem, superlatief individualisme' (Musschoot 1978:139). Hamelinks persoonlijke gedichten zijn voor een groot stuk lyrisch in die zin dat ze de gevoelens en gedachten van een persoon of personage ventileren. Maar het is de vraag of er in het slotgedicht geen sprake is van ironie, zelfspot en/of spot ten opzicht van anderen. Bartosik stelt dat we ons in 'Côte Sauvage' in zogenaamd democratischer, minder moeilijk betreedbaar gebied bewegen dan in de bergen, met alle gevolgen van dien (Bartosik 2006:8). Misschien worden er dus wel collega's geridiculiseerd in wat nochtans, zoals Musschoot opmerkt, een 'bekentenis' lijkt (Musschoot 1978:139) op het kantelmoment van onpersoonlijke naar persoonlijke poëzie. Bartosik poneert in ieder geval terecht:

> In het ultieme gedicht komt het tot een moedwillige, zich als maar half toerekeningsvatbaar voordoende uitbarsting. Ontembaar en wel, zot van professie, zet de dichter 'het woord / dat van de zee is' naar zijn ik. Het onheuglijk, archipoëtisch verhaal van de druppel wijn (hier geconcentreerd tot onuitwisbaar likeur) die de oceaan tot in zijn verste uithoeken kleurt, spreekt een woordje mee [...]. Op de valreep laat de dichter ons verstaan dat het hypersubjectivisme van dit gedicht een schijnbeweging is: *'allerikst'* staat al bij al vlakbij een concept als dat van het '*niemands*gedicht' (Bartosik 2006:10).

Kusters schrijft in een kritiek op Hamelinks werk dat vissen, het bovenhalen van wat in de diepte en het donker zwemt, een nogal voor de hand liggende metafoor voor het schrijven van poëzie is (Kusters 1983b:288). Bij deze dichter is de ultieme buit de sirene, wat niet verwonderlijk is gezien haar mythologische achtergrond, zoals beschreven in *Mythologie générale* van Félix Guirand (Guirand 1935:144). Oorspronkelijk werd de sirene voorgesteld

met het hoofd en de buste van een vrouw en het lichaam van een vogel. De vissenstaart zou veel later gekomen zijn. De sirenes, die naar verluidt erg trots waren op hun muzikale talent, daagden op een dag de muzen uit. Die laatsten overwonnen hen en beroofden hen van hun veren. Daarop verlieten de beschaamde sirenes de bronnen en valleien om zich te gaan verbergen op de rotsen aan de Italiaanse kust, waar ze scheepslui verscheurden nadat ze hen met hun gezangen gelokt hadden. Oorspronkelijk waren de sirenes nochtans niet moordzuchtig. Zij waren de dochters van de rivier Acheloos. Afhankelijk van de auteur zouden er twee, drie, vier of acht sirenes geweest zijn, die namen droegen die hun talenten onderstreepten, zoals Aglaophémè of Aglaophoné (met de schitterende stem), Thelxiépie (met de betoverende woorden), Pisinoè (die de geesten overtuigt) en Molpo (de zang). De bekendste figuur die aan hun wreedheid ontsnapt is, is Odysseus, die de raad van Circe opvolgde en zich aan de mast van zijn schip liet vastbinden. Zo slaagde hij erin van hun liederen te genieten en ze toch te overleven. Hun echte meester vonden de sirenes in Orpheus, die de bemanning van de Argo aan boord wist te houden met zijn gezangen. De zeevrouwen zouden toen in rotsen veranderd zijn.

De sirene duikt al op in het eerste van de *Eerste gedichten*, 'Zeemorgen'. Daar lijken de 'verspreid balspelende meisjes, / groene zilvergeschubde meerminnen in bikini' erg bevallig (1986a:11). Er wordt immers naar hen gefloten door 'de dag, snuivend Centaur' (1986a:11). Dat zou echter ook al kunnen impliceren dat zelfs de sirene onderhevig is aan verval. In *Tweede gedichten* maakt de zeevrouw veel vaker haar opwachting dan in *Eerste gedichten*, maar ze is er nog maar een karikatuur van wie ze ooit was. De reeks 'Côte Sauvage' bevat volgens Korteweg 'een aantal groteske scènes uit het strandleven die, o wonder, soms een Komrij-achtige sfeer van verschrikking ademen' en waarin de gasten iets van gruwelijke fabeldieren krijgen (Korteweg 1977). Ook Bartosik heeft deze gedichten verbonden met strandtaferelen die men in het echte leven kan zien, en dus met de toename aan buitenlucht in Hamelinks poëzie: 'Er loopt tussen andere draden, een spoor van vulgariteit en verloedering door deze gedichten, blijkend van onvermogen bij het strandvee om de eigen afzichtelijkheid - fysiek en mentaal - in de gaten te krijgen' (Bartosik 2006:9). Het vijfde gedicht eindigt met de verzen 'Met één kromme klauw- / de andere vlerk-slaan sirenen / zich ruimte voor hun ochtendgymnastiek' (1993:45); Bartosik ziet 'een legertje aerobicsadepten' en vreest dat de soepgroene brij die de zee hier is '[e]en snelle aftocht bij een overdosis degout' twijfelachtig maakt (Bartosik 2006:9). In het volgende gedicht wordt ingezoomd op een sirene. 'Krompotig, half meeuw', een portret van een hybride en gehandicapt wezen, biedt een gedetailleerder beeld van het verval (1993:46). Zij die de mensen vroeger makkelijk (de

dood in) lokte, lijkt nu zelf gelokt te worden, hoewel niemand ‘de kouwelijke ouwe dame’ echt wil (1993:46). Gelokt door haar eigen nieuwsgierigheid (‘naar ons benieuwd’) komt ze - als de schepen die vroeger door haar toedoen vergingen - ‘langszij’ de wij-figuur (1993:46). Haar voornaamste wapen van weleer is ze kwijt: ‘De helleveeg heeft geen lied / meer, alleen schreeuw’ (1993:46). Ze probeert het dan maar op een andere manier: ‘Onder het oog van de kaap / ontbloot ze gierig / een stompe tiet’ (1993:46). De sirene moet zich verlagen tot exhibitionisme om wat aandacht te krijgen. Een dieptepunt wordt bereikt in het zevende gedicht van de reeks, waarin het woord sirene of meermin zelfs niet meer te bespeuren is. Zij is onherkenbaar geworden en zelfs haar aambeien komen in beeld: ‘Pinguïns in badpak, / met dubbele borstlob, / aarsbuilen, dribbelen langs, / verzinkend in zand en vetribbels. // De hanelellen staan pips. / Gratie die rest onder het gekift / dat ze hun warme pluimen terug willen. / Het is zo koud als de pest’ (1993:47).

De idee dat de poëzie aan lager wal is geraakt, wordt ook elders aan het beeld van de meermin gekoppeld. De geschiedenis van haar *downfall* is terug te vinden in ‘Het uur van de sirene’ uit *Het rif* (1993:89). De titel kan betekenen dat de eeuwen waarin ze (zogezegd) echt leefde - het gedicht begint met een paar anekdotes en citaten uit haar glorietijd - op grote schaal bekeken slechts een uur in de eeuwigheid vormen. De titel draagt echter ook de idee van wraak en bevrijding in zich. Het uur van de sirene is het uur nul, het uur u. De sirene zal terugkomen, is al terug, al hebben de meeste mensen dat nog niet in de gaten. ‘[A]l het ongerijmd / verzongen zeeblauw verblonk / maar staat als herbegin ontkiemd’ in dagelijkse, kleine, mooie dingen als het spel van een kind, een meeuw die in de vlucht een broodkorst oppikt, het zwaailicht van de zee of van de politie (1993:89). Het lijstje van wat zoal poëtisch is in onze wereld wordt afgesloten met ‘Dolfijnen stoeien na / op televisie, oud nieuws’ en dat zijn, in tegenstelling tot wat ze misschien op het eerste gezicht lijken, krachtige, positieve slotwoorden (1993:89). Het gaat Hamelink immers niet om het afgezaagde, maar om het oertraditionele en oorspronkelijke dat zich aan ons manifesteert met een gloednieuwe schittering.[110]

Vele elementen uit ‘Het uur van de sirene’ zullen terugkomen in *Ceremoniële en particuliere madrigalen,* waarin geregeld een inventaris van het poëtische wordt gemaakt. De tweede strofe, waarin de sirenes banale vogeltjes geworden zijn, kan bijvoorbeeld verbonden worden met het gedicht ‘De lukrake mus’ (1993:176). Dat de dolfijn tot de verbeelding van de dichter spreekt, blijkt ook uit ‘Afwezig’: ‘Aan de ene emblematische meeuw / die overstag gaat geen boodschap. / Hij ontwerpt diep tegen de wind in / zijn visioen van een kieuw. // De zeedag is leeg / Ik neem ook vandaag / de dolfijn spelende fles / op de vloedlijn voor lief’

(1993:148). Het ‘furieus musiceren van radio's’ (1993:89) is terug te vinden in het ‘transistorgejengel’ in ‘Cadens’ (1993:152) en in de ‘twee zenders in de lucht / [...] die om de hele hoogvlakte streden’ ‘[r]ichting Alcoy’ (1993:160). Het ‘geruis over de telefoon nadat / de andere kant is uitgepraat’ (1993:89) wijst vooruit naar het overstemd worden ‘als op reis aan de telefoon’ uit ‘Cadens’ (1993:152). ‘[H]et zwaailicht / (bekend en wildvreemd) van de zee / of van politie’ (1993:89) licht weer op in ‘Van dag tot dag’ (1993:165).

Al lijkt de sirene, de poëzie soms niet meer zo aantrekkelijk, haar kern blijft begeerlijk en moeilijk te vangen. In ‘Elixir d'amour’ uit *Gemengde tijd* is ze verworden tot ‘de schim van een vastgeraakte aangebrande hetaere’, een ‘sloerie’ die vastzit in braamstruiken en de toeschouwer ertoe wil overhalen haar te helpen met de woorden: ‘“Ik ben de keus van koningen, de muze / van Odysseus”’ (1993:194). In het laatste vers wordt duidelijk waar het de toeschouwer/dichter (die hier wellicht een dagdroom op een zomerdag beleeft) om gaat: ‘Haar stem gaat op in gereutel. / Haar vlees, dat zich nog in bochten wringt / voor zijn omhelzing, valt in de smelkroes, vervluchtigt / tot op de ziel. Maar haar essentie / ontwijkt weer, blijkt onraffineerbaar / reine vibratie’ (1993:194). Al is de meermin niet meer wat ze geweest is, al staat onze tijd niet bepaald open voor poëzie en al lijkt de poëzie zelf vaak aangetast door de lelijkheid die onze wereld beheerst, de trilling die de dichter - vergeefs - probeert te vangen is zuiver.

Af en toe duikt de sirene op in vol ornaat. Dat gebeurt, zij het in een terugblik, in het gedicht ‘Lapisblauw’ uit ‘Jacquemijneminne’ uit *Liedboek der oorlogen en feesten van al-Haqq* (1999:18). De titel van de reeks verraadt al dat deze poëzie erg persoonlijk klinkt. Het reizen, het zwerven, de vrijheid van de vagebond zijn hier belangrijk en de erotiek. Wat het laatste betreft, wordt de voorkeur gegeven aan de verbeelding, het verlangen, de hogere vergeestelijkte maar daarom niet minder hevige en concrete eros: ‘Ging voor begekt / van het ideaal: op enorme stormbestendige plakkeborden / in de bermen van de grote wijnroute de Universeel / Zonnebadende Zeevrouw in bikini te geef liggend voor al // wie haar wou, zonder bikini, die lapisblauw als de stolp / boven mij uit schitterend pareerde haar lijfsgoudheid, / haar goudhaarhoofd met der zonnedevote lippen wonderwel // wildbloeiende glimp die het mij deed, in de rust van de bermen, / uit de diepte ik zonpooier voor haar de zekebedden afblazend hun / zaadpluis’ (1999:18). Dit soort van erotiek kan de hoofdfiguur, die in het gedicht ‘Stapplek’ onmogelijk echt in bekoring geleid kan worden door een prostituee omdat ze ‘onkundig [is] van [z]ijn illusionisme’, duidelijk kracht geven (1999:20). Aan het eind van ‘Lapisblauw’ loopt de ik-figuur in een ruk naar ‘Ax-der-Thermen’, een

prestatie die even indrukwekkend lijkt als die van de profeet Elia die, door God van krachtvoer voorzien, veertig dagen onafgebroken naar de Horeb stapte (1999:18).

Zelfs in 'Côte Sauvage' komt de meermin een paar keer in volle glorie voor, maar de bekoorlijke zeevrouwen zijn uiteraard veel moeilijker te vangen dan de *would-be*-sirenes die zich daarnet kwamen aandienen. In het twaalfde gedicht krijgen we een meerminnetje te zien dat de lezer kan herinneren aan de met de bal spelende meisjes uit 'Zeemorgen'. Zij lacht 'de louche griffioen' uit die 'op de rots staat / en besmuikt een vlies voor zijn oog schuift' (1993:52). Net als bij de sportende sirenes en de strippende helleveeg kan hierbij gedacht worden aan naar elkaar loerende badgasten. Maar er is duidelijk ook een andere wereld, die hier een mythologische vorm gekregen heeft en gesitueerd wordt onder de zeespiegel, een wereld waarin de poëzie leeft. Voor de dichter is het niet makkelijk dat rijk te betreden. Anders gezegd: de poëzie, de schoonheid laat zich moeilijk vangen.

'De zeemoeder praat lijzig' lijkt het verslag van een partijtje luistervinken (1993:51). In de geluiden van de branding hoort iemand een 'zeemoeder' haar kroost van speelse meerminnetjes waarschuwen voor het 'krijsend luchtgedierte met vleugels / en hengels' - vogels en mensen die eigenlijk ook een vleugel hebben, dus (1993:51). De mooi en zacht gebrachte waarschuwing contrasteert scherp met het krijsen van het 'luchtgedierte': 'Ze stemt haar toon tot groen en paradijzig [...] Heel de zee is microfoon. Zelfs een kus / stil als een schelp kan worden afgeluisterd' (1993:51). Dit is een moment van inspiratie aan zee.

In het negende gedicht van 'Côte Sauvage' lijkt het ook te zullen lukken: 'De zeevrouw, daarnet nog ver geneurie, / zit aan de haak. Ze woelt. / De lijn staat strak. Koele ontroering / om het diep contact met de atlantide dat ik heb. // Maar zee bedriegt. Ze wisselt / van gestalte in het bovenkomen, verspartelt. / Ik houd een grove zeebaars in mijn hand, / gekarteld, blauwboos. // "Je moet eens zout / op vrouwenstaarten strooien" krijst een goser / die laag overvliegt, duikend / naar de rooie ruggen van de poon' (1993:49). De visser-dichter komt hier bedrogen uit. Wat hij opdiept uit de schatkamer van de inspiratie blijkt maar iets banaals te zijn. Hij is ontgoocheld en tot overmaat van ramp wordt hij getreiterd door een goser (een criticus? een collega?) met een lelijke stem die hem een raad geeft waar hij niets aan heeft. Een echt recept, een gebruiksaanwijzing is er immers niet voor poëzie. In de poon waar de goser naar duikt, is het woord poen te horen. Hij lijkt ook geen sirene te zullen bovenhalen.

Anders dan in het zonet besproken gedicht gaat het in 'Vinkeveense plassen' - de titel is een plaatsaanduiding - uit *Ceremoniële en particuliere madrigalen* meteen mis (1993:167). De dag is nog jong en veelbelovend, maar de vispartij wordt verstoord door het geluid van

buitenboordmotoren en door buien. ‘Zelfs de meeuw’, die net als de dolfijn een hulpje of plaatsvervanger van de sirene kan zijn, ‘gedraagt zich [...] / getroubleerd, imiteert je, zwartgallige Vinkeveense’ (1993:167). De dichter dringt aan. Het moet tenslotte kunnen lukken in een landschap dat evenzeer als de bergen en de zee de eeuwigheid lijkt te hebben, wat blijkt uit het citaat van Hooft uit de ‘Sang’ die begint met ‘Klaere, wat heeft ‘er uw hartje verlept’: ‘-o elsetacken en leuterigh riet-’ (Hooft 1994:319 en 1993:167). Het is niet verwonderlijk en maar menselijk dat de dichter soms geplaagd wordt door ongeduld, dat zijn geruststellende, mierzoete woorden tot de sirene ontaarden in een snauw: ‘Schrik niet / van mijn vislijn, mijn leefnet, / mijn blinkende haken. Ze zijn, hoor mijn gefluit, / slechts pro forma: kom je nou nog op de rand / van mijn bootje zitten of kan ik dat ook / wel vergeten vandaag, autochtone meermin?’ (1993:167). De laatste twee woorden verraden dat de dichtersfiguur niet ongevoelig is voor de *genius loci*. Het moet opgemerkt dat de sirene in dit gedicht, in tegenstelling tot in de vorige die ik besproken heb, aangesproken wordt.

In ‘Droomsteen’ wordt ook een koppige jij-figuur toegesproken - het woord sirene valt er niet, maar er is wel sprake van een ‘najadenlokker’ (1993:282).[111] In ‘Vinkeveense plassen’ was het nog ochtend en bevonden we ons in Nederland. Hier is het al avond en verblijft de hoofdfiguur waarschijnlijk - zelfs het volkslied komt in het gedicht voor - in Frankrijk. Een alweer volhardende visser heeft de hele dag geprobeerd beet te krijgen, op alle mogelijke plekjes waar vissen en andere waterwezens graag komen en met alle mogelijke middelen, waarbij opvalt dat verschillende soorten van aas poëtische namen dragen. Niets helpt. De visser voelt zich op de duur belachelijk en vermoedt dat hij - zoals in ‘Côte Sauvage’ - uitgelachen wordt door de wezens in de diepte. Hij probeert zichzelf even te bekijken door de ogen van de vissen, de ‘zwartruggen’, de ‘verspieders’ van de poëzie (1993:282). Het kikkerperspectief verleent hem geen grandeur. Hij is de ‘[l]ompe kikvorsman’, Don Quichote voor wie Dulcinea onbereikbaar blijft (1993:282). Nog in hetzelfde vers verschuift het perspectief weer en wordt de lezer ingelicht over de ongemakken waar de man na een dag vruchteloos vissen mee worstelt. Zijn hoge laarzen hebben hem blijkbaar niet volledig tegen het water kunnen beschermen. Dat blijkt uit zijn verkilde liezen en zijn verkleumde, door het water rimpelig gemaakte ‘platzak’ (1993:282).

‘Half vijf en nog geen gedicht’, schreef Pierre Kemp (Kemp in Jongstra & Duinker 1994:122). Ook de wanhoopspoging waarmee de tweede strofe aanvangt, zal geen zoden aan de dijk brengen, vermoedt de lezer al. De onverwachte komst van een ‘ijskoud kind’ zal dat wel (1993:282). Ongetwijfeld zou de dichter-visser haar in eerste instantie het liefst wegsturen, omdat zij met haar gebral en lastige vragen de vissen en inspiratie zou kunnen

verjagen. Ze zal ze hem uiteindelijk in de schoot blijken te werpen. De inspiratie laat zich met andere woorden niet zomaar vangen. Zij laat zich niet commanderen. Zij commandeert. Niet zelden manifesteert zij zich pas wanneer de dichter haar niet meer verwacht, en anders dan verwacht. De ene duidelijke verwijzing naar de poëzie in dit gedicht is opvallend door haar onopvallendheid: de visser probeerde het '*dicht* bij het gras' (mijn cursivering, A.D.C.) (1993:282).

> Heel de dag stroomop wadend, zweepslaand,
> probeerde ik het dicht bij het gras, het riet,
> in wielingen, met Blue Bottle en Jenny Spinner
> maar kreeg geen voeling. Het enig teken,
> een libel die vluchtig in gebed rust
> vond op mijn hengel, bracht geen geluk.
> Lompe kikvorsman voor de helderziende
> zwartruggen, je verspieders. Don Quichot
> als najadenlokker, met verkilde liezen. Platzak.
>
> Laatst probeersel, Pale
> Evening Dun. De takken dichter
> samenzwerend, het water wildgespoeld
> komt bij me op de droomsteen een ijskoud kind
> dat de Marseillaise voor me zingt, lucht
> inslikt, vraagt of ik een maîtresse bezit.
> Bloeddorstig: 'bijten ze niet? heb je gemist?'
> Nu pas trilt de ligne flottante, groene spier,
> van het onvangbare onder de oppervlakte.
> Daarvan zij de uitgevaste cheffin
> met gemetalliseerd gebit, vissnel, je
> onopvallend me honende afgezante.
>
> (1993:282)

Het wezen van de inspiratie, van de poëzie wordt verder aangesproken in twee aan elkaar verwante gedichten uit *Het rif*, 'Sandfirden' (1993:82) en 'Kreekkanten' (1993:92). Zij zijn verwant doordat beide het vissen als centrale metafoor hebben, doordat een jij-figuur er een prominente rol in speelt en doordat het - net als in 'Vinkeveense plassen' en 'Droomsteen' - mogelijk is dat wat vaak een dialoog lijkt eigenlijk een monoloog is, de conversaties in deze gedichten zich geheel in het hoofd van de ik-figuur afspelen. Het lijken ingebeelde of denkbeeldige, maar daarom niet minder reële en existentieel gekruide gesprekken. In tegenstelling tot 'Vinkeveense plassen' en 'Droomsteen' zijn 'Sandfirden' en 'Kreekkanten' lange geloofsbelijdenissen die compleet lijken. Een verschil is dat het 'aalglad jij' in de derde strofe van 'Kreekkanten' aangesproken wordt met 'groene sirene, / najade en vreemdelinge'

(1993:92) terwijl er in ‘Sandfirden’ geen woorden gebruikt worden die in de richting van een meermin wijzen.

Een ander verschil is slechts een schijnverschil. Sandfirden is de naam van een onooglijk gehucht in Friesland en die titel lijkt het gedicht iets specifieker, iets anekdotischer te maken dan ‘Kreekkanten’. De gedichten zijn echter even algemeengeldig.

De setting is duidelijk de waterkant. Maar de gehele maatschappij is in deze gedichten aanwezig. In de openingsverzen van ‘Kreekkanten’ klinkt cultuurkritiek door: ‘Ook als het grote dichte zijn / een verdere verdunningsgraad bereiken mocht, / de schaduw van de zonnewijzer / geheel uit ons wegslijt, / zul jij bestaan’ (1993:92). In ‘Sandfirden’ wordt gedacht aan wat een mensenleven voorstelt in het licht van de eeuwigheid, maar ook aan wat onze tijd, onze beschaving daarin betekent: ‘helder besef ik onze minuut in de tijd, / tijd die de rots gevormd heeft’ (1993:82).

Verder leeft in beide gedichten de gedachte dat er verschillende werelden zijn. In ‘Sandfirden’ klinkt het: ‘en ik ben gehecht aan dit ondiepe leven / dat ik met allen deel’ (1993:82). Er moet dus ergens iets diepers zijn, waar niet iedereen deel aan heeft. Voor sommigen lijkt die diepte nochtans makkelijk te bereiken. De aangesprokene in ‘Kreekkanten’ is ‘bevriend / met het kind en de egel / die in alle vroegte stil / elkaars pad kruisen en zonder schrik zijn’ (1993:92). Kinderen en dieren zouden een emotioneler, instinctiever bestaan leiden, en om tot die andere wereld - de toegangspoort moet in de natuur liggen - te kunnen toetreden, zijn hun openheid, onbevangenheid en naïviteit vereist. Het kinderlijke in hem lijkt dan ook de kracht van de ik-figuur te zijn, de sleutel of een van de sleutels tot zijn dichterschap: ‘jij die ik niet kon verliezen, / springveer en onrust’ en ‘ik weet, het is / als vroeger tussen ons. / [...] nog bindt de belofte / die zonder een woord werd afgelegd / door een kind, volstrekt niet / doordacht en volstrekt ernstig, / en die gehouden moest worden, / ondanks mijn onkunde’ (1993:92).

Het wezen dat in deze gedichten aangesproken wordt, moet de voornaamste bewoner zijn van die essentiële wereld, die de ik-figuur meer interesseert dan de realiteit van elke dag maar die niet echt zijn habitat is. In ‘Kreekkanten’ staat: ‘jij begrijpt geen verdriet, jouw vocht / werd anders gebotteld. Jouw / leven ligt enkel voor je. Je bent vrij’, ‘Wat weet ik, mensenkind, / van je afstamming, van de drempels / waarover je opsprong, / hierheen? Het chromosoom dat in je glimt / is een ander’ en ‘Ik die geboren werd / belijd mijn beknotheid, mijn ongegrondheid, / mijn hulpeloos gepinde beweegzucht’ (1993:92). Even klinkt in ‘Kreekkanten’ dus het heimwee door naar het voorgeboortelijke, dat belangrijk was in *Eerste gedichten*. Het klinkt allemaal behoorlijk bescheiden, maar niemand, ook de jij-figuur niet,

mag zich vergissen. De ik-figuur is misschien niet helemaal thuis in die diepere wereld, hij behoort evenmin tot de banale realiteit en hij heeft niet voor de gemakkelijkste weg gekozen: ‘Ongeborgen, ongedekt / in het leven te staan is minder licht / dan jij denkt. Wat weet jij / van wat ik voel, hoe moeilijk / een mens zijn liefde heelhoudt / en of een hart dat gekleineerd werd / op den duur misschien toch toeneigt / en een verwiste glans in een oog terugkeert-tweelingzieltje, / zusterhart van de libel en de kolibri’ (1993:92). Een (zacht) verwijt mondt uit in een liefdesverklaring. Door zich te concentreren op die andere wereld is de ik-figuur een einzelgänger geworden, blijkt uit ‘Kreekkanten’: ‘Jij leerde me, ijlste staalkling / die in alles vooropging, met mijn mond / de laatste te zijn. En dat de kans / gehoord te worden gering was / werd om jouwentwil geen schade geacht, / noch dat de schaduw / die neerstrijkt, dat de zwaluw / ontglipt aan een touwlus’ (1993:92). Hier wordt duidelijk dat populariteit er niet toe doet voor de dichter, en dat hij realistisch op het pessimistische af is aangaande zijn receptie, waar hij in *Het rif* nochtans duidelijker dan elders van droomt. In de allereerste plaats is het hem nog steeds te doen om de poëtische ervaring, het bezocht worden dat het dichten in zijn vroegste jeugd al de moeite waard maakte, zoals beschreven in ‘Filmopname in het Verdronken Land van Saeftinge’ (1993:241). Dat de poëzie soms ontsnapt, blijkt hier maar een bijkomstigheid.

De natuur is zoals gezegd belangrijk voor de inspiratie, voor de poëtische beleving van het ik; de natuur heeft een vermogen tot metamorfose. Beweging, evolutie én continuïteit zijn essentieel in *Het rif*. ‘[H]et moment van de wisseling / blijft onwaarneembaar, / de stille blinkende bewegingen, / de verzamelde werken van wolken / gaan niet verloren, / ze worden opgevolgd / en ze bezinken daar waar ook wij / even in het water verdiept staan’, zo luidt het in ‘Sandfirden’ en in die ‘verzamelde werken van wolken’ kan al een link gezien worden tussen natuur en literatuur (1993:82). De metamorfosen komen ook in ‘Kreekkanten’ in beeld: ‘Geen gemeenplaats / noch tijdverspilling bleek het / om zo diepgaand geïnteresseerd te zijn / in wat nooit gebeurt, de gestaltewisseling, / sprong van de meerval, otterhoofd / op de waterschotel, opeens, / en dat andere, wat het oog / meer nog dan vroeger te vlug af is, / aalglad jij, groene sirene / najade en vreemdelinge / die niet dan langs omwegen, / capillaire vaten, plantenwindingen, / minuscuulste dauwdruppel, / met de hartvezels in verbinding treedt / en die je al terugtrekt / terwijl je nog met ze huwt’ (1993:92).

In deze gedichten heerst een onwankelbaar vertrouwen in de bestendige aanwezigheid van de poëzie. In ‘Kreekkanten’ luidt het: ‘en ook als ik je niet zag / was ik zeker’ (1993:92). Dit verraadt dat de poëzie niet altijd ter beschikking staat van de dichter. Het kan mislukken, zoals in ‘Sandfirden’. Het gedicht dat begint met ‘Je vraagt me zonder te vragen / en zo

antwoord ik je' heeft een keerpunt in de vierde strofe met 'Geen gerucht in de rietkraag / deze zondag, het zeil valt stil / en je vragen. Ik bied geen uitweg, / ik verwierf geen geloof' (1993:82). Het gedicht eindigt echter met de blik en hoop op de toekomst: 'ik begeleid en ritmeer je stem / nu alleen nog op de achtergrond / voor het uur dat de draad onvergezeld / afdaalt' (1993:82). De poëzie wordt vooropgesteld als een aanwezigheid waarmee men moet communiceren (ook in de religieuze zin) om tot gedichten te kunnen komen en de dichter heeft een dienende rol. Verzen als deze kunnen de lezer laten vermoeden dat de stille gesprekspartner in 'Sandfirden' meer van vlees en bloed is dan de jij-figuur in 'Kreekkanten'. De gedachte aan een lezer kan opkomen bij de begin- en slotverzen, waarin de ik-figuur 'in een punt van tijd samentrek[t], / [zich]zelf verzeng[t] en misschien aan een oog / licht geef[t]', maar het is waarschijnlijk beter te denken aan een jonge dichter (1993:82). Zoals ook duidelijk wordt in de terugblik van de protagonist in 'Kreekkanten', kunnen jonge dichters wel wat raad gebruiken: 'het was mijn schuld als men jou hield / voor een strovuur, afsplitsing / van een onmogelijk te handhaven jeugd-ik, / maar je afzijdigheid was geen ontrouw, je mimesis geen mimicry / en, naar ik meen, datgene / wat heel de tijd voor je op de knieën lag / niet het plooibaarste in mij, / en ook als ik je niet zag / was ik zeker' (1993:92). Hetzelfde rotsvaste geloof, dezelfde *credo*-toon en een even grote bescheidenheid - het onder ogen zien van de vergankelijkheid van alles, ook het woord - zijn terug te vinden in 'Sandfirden': 'ik denk, / nu je het woordloos vraagt, / dat er een zin is / maar zonder vaste gestalte, een kristallijne / reisvorm van het daglicht / en ik denk dat wat de wind schrijft / op de pagina van het water / weinig afwijkt van het spinnig schrift / van gedichten en dat het op dezelfde manier / wordt uitgewist' (1993:82). Dat laatste maakt de prestatie die een geslaagd gedicht is niet minder groots. 'Kreekkanten' eindigt met: 'Het woord is gezegd, / nu kan ook weer het wachten beginnen. / Maar dit was menselijk / en meer dan menselijk, hierin / bestaat de wereld' (1993:92).

In *Ceremoniële en particuliere madrigalen* wordt eveneens geregeld een antagonist aangesproken en net als in 'Sandfirden' is het er vaak moeilijk uit te maken wie de jij-figuur is. Is het een vrouw van vlees en bloed, een geliefde? Vele gedichten lijken te gaan over een (op sterven na dode) relatie. Is het de muze? Omvat de jij-figuur die twee figuren? Op zich is dat geen heksentoer, maar in vele gedichten lijkt het ook nog om de lezer te kunnen gaan.

In 'Cadens' wordt een 'dame' getutoyeerd (1993:152). Er heerst een lentegevoel en een voorzichtig optimisme, dat in strijd lijkt met de titel, die uit de muziek komt. De eerste betekenis van cadens is een reeks akkoorden die onmiddellijk voorafgaan aan een

slotakkoord; de tweede is een solistische improvisatie aan het einde van een muziekstuk op een thema daaruit, waarin de solist de kans krijgt zijn virtuositeit te tonen (Van Dale 1999:569). In beide gevallen wordt dus het eindspel ingeluid. Die gedachte stemt overeen met de plaats die 'Cadens' gekregen heeft. Het is het zesde gedicht in de reeks van negen 'Afwezig'. Wil/moet de hoofdfiguur/dichter afwezig zijn in 'de tijd van de tochtstroom' uit *Het rif* (1993:79)? In 'Huis, tuin', het openingsgedicht van 'Afwezig', lijkt de wereld van alle tover ontdaan en klampt hij zich vast aan zijn cocon (1993:147). Het slotvers 'En hier alleen ben ik overtuigend' laat vermoeden dat het ook over het huis van de poëzie kan gaan, dat de 'hier' op het gedicht zelf wijst (1993:147). Verder in de cyclus krijgen we de beschrijving van een 'armetierig leven' (1993:151), een armetierige wereld, waarin men genoegen moet nemen met een 'dolfijn spelende fles' in zee (1993:148). De poëzie lijkt er afwezig te zijn. Naarmate de reeks vordert en de lente aandringt, lijken er meer poëtische mogelijkheden te komen, al behoudt de ik-figuur zijn reserves. '[L]iefste, / ook als dit oponthoud alleen spel is / laat ik me graag bedriegen door je luxe', luidt het in 'Vindplaats' (1993:153).

In 'Cadens' wordt er, zoals gezegd, een dame aangesproken en hoewel de lente nieuw leven in het land brengt - de erotiek wordt in dit gedicht niet alleen belichaamd door de vrouw, maar veel meer nog door de schoothondjes die weer durven -, lijkt er een einde te worden aangekondigd. Erg bereikbaar is de jij-figuur niet. De spreekstem denkt haar te betrappen. Hij weet, met andere woorden, niet zeker of hij haar wel gezien heeft. Tegelijk lijkt ze zeer aanwezig: 'overal, dwarsdoor alle media' (1993:152). Ze verstopt en manifesteert zich in zaken die ons kunnen doen terugdenken aan 'Het uur van de sirene'. Alweer is het dynamische, het beweeglijke, het metamorfoseren daarbij belangrijk. De tempowisselingen van de ruitenwissers, bijvoorbeeld, maken duidelijk dat een dichter gevoel voor ritme moet hebben. Dame Poëzie houdt zich vaak op in een onduidelijke '[t]ussenruimte', om de titel van een gedicht uit *Eerste gedichten* te gebruiken (1986a:73).

De verzen 'Ik word overstemd / als op reis aan de telefoon, door vreemden / in den vreemde' (1993:152) zouden positief kunnen zijn, want 'geruis over de telefoon' wordt ook als poëtisch beschouwd in 'Het uur van de sirene' (1993:89). Overstemd worden door vreemden in den vreemde kan echter ook een commentaar zijn op wat zich afspeelt in het literaire veld. De slotverzen klinken in ieder geval mistroostig: 'Sinds ook ik / een luciferdoosje dat leeg is / weggooi, werd je binnenst jij zeldzamer / dan een meikever, naar ik hoor' (1993:152). De ik-figuur is veranderd: hij gooit nu lege luciferdoosjes weg. Dat is belangrijker dan men zou denken. De ik-figuur lijkt een deel van zijn kindzijn - het kind in hem dat nog graag meikevers ving en die in een luciferdoosje stopte - te zijn kwijtgespeeld.

Het kindzijn is onlosmakelijk verbonden met de verwondering, die een voorwaarde is voor de poëzie, waarvan het einde hier wordt aangekondigd.

Het blijft echter onzeker. Het gedicht eindigt met ‘naar ik hoor’ (1993:152). Dat roept de gedachte op aan geruchten, aan roddels die bijna per definitie onwaar zijn. Misschien wil de ik-figuur, die in ‘Kreekkanten’ zo zeker van zijn zaak was, andermaal zeggen dat men gelooft dat de poëzie op sterven na dood is, maar dat dat in wezen niet zo is voor wie wil zien en horen. Voor wie het (denkbeeldige) luciferdoosje in de binnenzak, op het hart, houdt, dient er zich wel wat aan, vroeg of laat.

Niettemin wordt in *Ceremoniële en particuliere madrigalen* eens te meer duidelijk dat de poëzie het niet gemakkelijk heeft in deze wereld, dat zij erdoor aangetast is. Zij is geen groot en bestendig vuur meer. Belangrijk in deze bundel is de flits, zoals in een ander opsommings- of lijstjesgedicht, ‘Van dag tot dag’: ‘Voor het ijzig calciet van de dageraad, / als de jet op de uitvliegroute wint / aan geweld en aan hoogte, bij het vroegste / zwaailicht en wanneer / etages lager de betonboor / de dithyrambe inzet, // na het laatst verstikt / geklapwiek, tegelijk / met de eerste dwarrelwind, / valwind, van dag of van donker: bij flitsen / je felle acetyleenlicht, / dat mijn hoop uitmaakt’ (1993:165). Ook ‘De lukrake mus’ eindigt met (bange) hoop; er is de droom het weinige dat er nog is te kunnen behouden: ‘De lukrake mus van elke dag, / die pikt aan een bes, weghipt, / kan niets voor je doen, / beweegt mechanisch, / werd opgewonden, celebreert niets. En een dieper deel bestaat niet. // En ook de lange droom / waarin je overwintert / is nog maar een trilling, / dat enkel het licht / dat beeft niet wordt uitgeblazen’ (1993:176). De flits is nochtans niet altijd aangenaam. Hij doet pijn aan de ogen, zo staat in ‘Residu’, misschien omdat zelfs de ogen van de dichter inmiddels gewend zijn aan de duisternis (1993:179). Toch kijkt de ik-figuur uit naar het ogenblik waarop de moeilijk te identificeren jij-figuur hem verlicht. De ‘dame’ uit ‘Cadens’ lijkt een *belle dame sans merci* die slaat en zalft, en het is moeilijk uit te maken wanneer ze slaat en wanneer ze zalft (1993:152). Dat blijkt uit ‘Vindplaats’, waarin de ik-figuur zich afvraagt of een dode vis haar cadeau van de dag is (1993:153). Niets is ooit een uitgemaakte zaak, een buitgemaakte zaak. Getuige daarvan het gedicht ‘Op een pier’, waarin opnieuw de suggestie van een sirene zit: ‘Het gezichtsveld dat jou behield / kromp zienderogen in tot de glasdraad / van de visser die op de punt van de pier / het uur en de leegte wil overbruggen. / De worp draagt niet. De zee, je hielenlikker, / is onschuldig, nog maar zijn ziltgeur. // Zondagmiddag. De speling van licht / is al te veel, verblindt me. / Nietsziend drentel ik over de boulevard, / tussen wandelaars. De golf van allure / die je gaf, wiens trots en bezieling / je een ogenblik

deelde, nam je terug' (1993:168). De ik-figuur kan alleen maar hopen dat de poëzie haar weg vindt in deze wereld, naar hem en naar de toekomst.

De inspiratie, de poëzie lijkt gehavend of verzwakt in onze cultuur. Toch is zij aanwezig voor wie wil zien op het moment dat zij zich schenkt. De dichter kan haar niet manipuleren; hij wordt gemanipuleerd. In dit subhoofdstuk is dus opnieuw duidelijk geworden dat de dichter niet alle macht heeft en dat hij steeds in verbinding staat. Tot nu toe was hij, in zijn zoektocht naar inspiratie, vooral gericht op het extraliteraire. Kritiek op het gebrek aan poëzie in deze wereld komt overigens meestal neer op cultuurkritiek.

12.3. Kalm en aandachtig: de lezer

Aan het begin van dit hoofdstuk schreef ik dat Hamelink een voorliefde heeft voor onvriendelijke (openings)gedichten. Die stelling moet ik nuanceren aan de hand van de opener van *Ceremoniële en particuliere madrigalen*. De titel, 'Poste restante', verraadt al dat deze poëzie op communicatie gericht is en dat de dichter ondanks alles hoopt op iets dat blijft, op een verlenging van zijn tijd (1993:143). Het gedicht lijkt nochtans weer nors te beginnen: 'Ik heb zelfs niet geprobeerd / je die zekerheid te geven, een gezicht. / Ieder kenteken moest verstikt, verkapt. Want zo ben je, / altijd alleen in het spoor, in de flash / en dan in plaats van vuur / alweer donker' (1993:143). Deze verzen kondigen de vaagheid in de bundel aan door de lezer met een onoplosbare vraag te confronteren: wie is de je-figuur? Is het de geliefde die nu eens toenadering zoekt/toelaat en die dan weer verwerpt? Dat is mogelijk, maar zoals gezegd, is ook een gedachte aan de poëzie hier niet misplaatst. Dat de ik-figuur een dichter is, zou kunnen impliceren dat het wezen van de inspiratie hier opnieuw wordt aangesproken. Het is ook mogelijk dat de zender zich hier richt tot de ontvanger, die in de eerste verzen gewaarschuwd wordt voor een al te biografische lezing. De lezer stuntelt steeds tussen begrip en onbegrip, 'altijd alleen in het spoor, in de flash / en dan in plaats van vuur / alweer donker' (1993:143). Zijn komst of aanwezigheid is en blijft onzeker voor de dichter. Van der Vegt merkt op dat de titel van het gedicht onzekerheid over de aankomst van de boodschap suggereert, maar dat de dichter zich tevreden stelt met een geringe mogelijkheid (Van der Vegt 1983:42).

Wie hij of zij ook moge zijn, de je-figuur lijkt onvatbaar voor de ik en omgekeerd, hoewel er in de tweede strofe een verbindingslijn wordt gelegd. In die 'treuzelende rode

draad' kan een vislijn worden gezien (1993:143). De spreekstem lijkt hier ook op kritiek te reageren of te anticiperen. Bij het 'leeg begrip' kan gedacht worden aan het prestige dat poëzie in onze tijd geniet of net niet geniet, aan het onbegrip waarop zij onthaald wordt, maar ook aan het hermetisme dat Hamelink vaak verweten is (1993:143). 'Poste restante' is een bescheiden gedicht, al is 'Maar als dat alles is' mooi dubbel (1993:143). Het vers kan als-er-geen-andere-verwijten-zijn betekenen, maar bij het woord alles kan ook gedacht worden aan het alomvattende, totale. De poëzie kan alles zijn voor een mens.

Waarschijnlijk is de ik-figuur daarom soms nog veel aanhaliger in zijn toenadering tot de lezer. Het verst is hij gegaan in *Het rif*.[112] Het eerste gedicht van de titelreeks is 'Invitatie' en begint met 'Ik nodig je uit tot dit' (1993:71). Hamelink wijst vaak in het gedicht naar het gedicht met een demonstratiefvorm - zulke passages kunnen we expliciete berichtgerichte metapoëzie noemen.[113] In 'Poste restante' is er sprake van 'dit, mijn treuzelende rode draad' (1993:143). Ook 'dit / pact' is de poëzie (1993:71). Volgens het etymologisch woordenboek van Van Dale komt het woord pact via het Frans van het Latijnse pactum (afspraak, verdrag) en is dat een verleden deelwoord van pacisci (met iemand overeenkomen) (Van Dale 1997:633). Interessant daarbij is de verwantschap met pax, vrede. Het moet een pact zijn 'vrij van serviliteit': niemand is meester, niemand slaaf (1993:71).

De ik-figuur beseft dat het ongebruikelijk is dat de dichter de lezer uitnodigt: 'Ik verbreek de gewoonte' (1993:71). Hij weet dat hij op meer dan een manier zijn boekje te buiten gaat en doet dat dus zeer bewust, wat laat vermoeden hoe intens zijn verlangen naar die 'mogelijke ontmoeting' is en hoezeer het lot van de poëzie hem ter harte gaat (1993:71). Zijn 'ik wil gelezen worden' komt, in tegenstelling tot dat van Multatuli, aan het begin van zijn boek (Multatuli 1860:256). De ontmoeting is en blijft echter slechts een mogelijkheid. Het kan nog helemaal misgaan, want lezen is hier meer dan alleen je ogen over het papier laten glijden. In een 'leeg uur' - een vrij uur, waarin de lezer zich verveelt, een uur dat niet gevuld is met de dingen waarmee de maatschappij onze tijd graag vult - moet de lezer 'concreet gaan' door de 'denkbeeldige deuropening' die poëzie is om uit te komen in 'een onommuurd oord / van de aangrenzende werkelijkheid' waar de 'ontmoeting' kan plaatsvinden (1993:71). In de verzen over de aangrenzende werkelijkheid echoot de filosofie van Heidegger. Hier leeft de gedachte dat er verschillende werelden zijn.

Weer is duidelijk dat de dichter de lezer wil bereiken. Maar dat is niet zo eenvoudig. In 'La bouteille à la mer' - een titel waarin gealludeerd wordt op Vigny (Vigny 1866:283), op Celans 'Flaschenpost' (Celan 2002:145), op Gilliams' 'De fles in zee' (Gilliams 1970:45) en misschien zelfs op de popmuziek waarin de topos doorgedrongen is (*The Police* en hun

Message in a bottle uit 1979) - blijken er obstakels te zijn: ‘Ook vandaag is versperd / door dikhuidigen, riffen’ (1993:75). Jaap Joppe, niet de enige die in deze poëzie een boetedoening leest, schrijft over *Het rif*:

> In deze bundel wil de dichter die riffen in zichzelf ontdekken en daarmee opruimen: een zorgvuldig afslijpen van de eigen ‘dikwandigheid’, een ontdekkingsreis naar de wezenlijke bronnen van menselijkheid. In de ontelbare eeuwen van het menselijk bestaan is die mens veranderd, hij heeft zich moeten aanpassen, hij is misvormd. Hij ‘was geen uitvinding’, hij is gegroeid, vergroeid, misgroeid. Maar de kern is gebleven, al kost het een enorme poëtische inspanning om die onveranderlijke, diamantharde en tedere kern te vinden. We zijn, zoals de bomen en het koraal aan de zeekust, gekromd door de wind, uitgehold door het water, ‘handoplegging’ zuivert ons niet, we hebben de magische band met elkaar en met het leven verloren. Maar er zijn plaatsen, waar het herstel van die magische verbinding binnen bereik lijkt, als we ons daarvoor inspannen (Joppe 1979).

De dichter is zelf niet vrij van riffen en dikhuidigheid. Maar het gaat hier natuurlijk ook om anderen. Er zijn olifantenhuiden - lezers die niet concreet door de denkbeeldige deuropening willen gaan en critici - die ondoordringbaar zijn en die een mens of zijn werk zelfs kunnen breken. De ‘dunwandigheid, waar iemands woord / zich in verbergen moet’ staat in schril contrast met het gepantserde en scherpe van de tegenpartij (1993:75). Meer dan het dunne vlies van het vers heeft het woord of de gedachte niet als bescherming. De passus roept eveneens de gedachte op aan de toegankelijkheid die van de hedendaagse dichter verlangd wordt.

Het valt op dat het gedicht begint en eindigt met een tijdsaanduiding. ‘Ook vandaag’ is er niets nieuws onder de zon, de ‘dikhuidigen’ waren gisteren al aan de macht en zijn het nu nog steeds (1993:75). Zullen ze het morgen nog zijn? Misschien niet, ‘mogelijkerwijs’ bereikt de dichter morgen zijn doel, zijn lezers (1993:75). In deze poëzie wordt het oog op de toekomst gehouden. Steeds heerst er hoop. Van der Vegt relativeert die hoop, of de gegrondheid ervan (Van der Vegt 1983:39). Hoezeer de beeldspraak ook verschilt, de emotie in dit gedicht is volgens hem dezelfde als in ‘De hand’ uit *Eerste gedichten* (1986a:149): ‘De hoop is hier bijna net zo irrationeel als daar en het “morgen” waarmee het gedicht besluit, lijkt een echo van het morgen in Becketts *Wachten op Godot*’ (Van der Vegt 1983:39).

Dat de dichter niet op het onnozele af naïef maar zeer nuchter is, blijkt uit het slotgedicht van *Het rif*. In ‘Opdracht’ noemt de hoofdfiguur ‘de van [z]ijn bevindingen en van [z]ijn twijfels / gemaakte hoop [...] pover, toch niet geheel / ongerechtvaardigd’ (1993:102). Hij moet zichzelf dus wat forceren om te kunnen hopen, maar dat is de weg die hij kiest. Net als in het openingsgedicht van de titelreeks wordt in ‘Opdracht’ de lezer toegesproken, maar

de toon is er iets norser dan in ‘Invitatie’. De lezer wordt aangesproken met ‘Vreemde’, wat later verklaart de dichter hem geen vriendschap te bieden (1993:102). Nog iets later klinkt het ‘Waarschijnlijk lees je me nooit’ (1993:102).

Uit het vers ‘Vreemde, laat dit dan tussen ons gezegd zijn’ (1993:102) blijkt dat de dichter *one-to-one*-communicatie verlangt - bij het strand vol oorschelpen uit ‘La bouteille à la mer’ moet niet gedacht worden aan volle zalen op literaire festivals. In de eerste plaats verwijst de demonstratiefvorm naar de bundel die de lezer nu bijna uitgelezen heeft, net als in de slotverzen van *Ceremoniële en particuliere madrigalen*, ‘- Ben je tevreden, jij die nog niet wist / dat dit jouw feest was?’ (1993:181). Maar ‘dit’ is ook de boodschap van de ik-figuur: hij verwacht ‘van de toekomst jegens ons / weinig of geen plichtplegingen’ (1993:102). Niet alleen vermoedt hij dat er van onze tijd niet veel bewaard zal blijven, hij lijkt hier ook te twijfelen aan het *eternity through poetry*-principe, aan de gedachte dat een mens in de poëzie eeuwig kan blijven leven. Nu noch in de toekomst zal de dichter de lezer verwennen met vriendschap, bevestiging, zoete woorden, complimentjes, goedkope troost. Hij zorgt voor een spiegelbeeld waarin de mens zich niet gemakkelijk of niet graag zal herkennen: ‘Een schim herkent zich slecht in de spiegel; / ik ben mijzelf vreemd. Zoveel / werd althans begrepen’ - het einde lijkt een sneer naar receptie en kritiek (1993:102). In het spiegelbeeld van de schim komt het Elckerlyc-principe tot uiting. In deze gedichten leeft het algemeen-menselijke. *Het rif* is nog niet zo ver verwijderd van *Eerste gedichten* als *Responsoria*; bovendien wordt ook in de persoonlijker en anekdotisch lijkende verzen het universele nagestreefd.

Op de doemdenkerige of realistische noot ‘Waarschijnlijk lees je me nooit’ volgt ‘Niettemin schenk ik je al wat ik heb, / dat waarop de kramp niet van invloed was, / de van mijn bevindingen en van mijn twijfels / gemaakte hoop (pover, toch niet geheel / ongerechtvaardigd), voor een uur waarin je je verveelt, / een uur waarin ik word meegevoerd, / onverlicht en onvervuld, / met het schuim en het wrakhout. / Maar bij jou kom ik boven’ (1993:102). Met ‘al wat ik heb’ stelt de dichter zijn nalatenschap zo bescheiden voor dat de gedachte aan parels voor de zwijnen misplaatst is (1993:102). Alweer is hier, ondanks de nuchtere uitspraken in de eerste strofe, een toekomstgerichtheid te bespeuren, met een opwaartse beweging in het slotvers. Dat uur waarin de lezer zich verveelt, dat ‘leeg uur’, zoals het in ‘Invitatie’ heette, ligt misschien toch ergens in het verschiet (1993:71).

Dat lezen geen gemakkelijke onderneming is, blijkt uit ‘Leesles’ uit *Stenen voor mijzelf* (1993:13). Het gedicht heeft vooral te maken met een reis, maar de titel maakt het ook metapoëtisch. De tocht die hier gemaakt wordt - een tocht waarop niets zeker is en men

risico's moet nemen - kan een beeld zijn voor het leesproces. Teksten zijn vaak poly-interpretabel, maar de ene lezing leidt de lezer verder dan de andere. In de eerste strofe is de we-figuur op zoek naar de beste weg. Als dit gedicht ook een beeld biedt van het lezen, is het vreemd dat het een collectieve activiteit lijkt te zijn. Het woord 'schizofrenie' kan er echter op wijzen dat we hier, zoals in *Eerste gedichten*, te maken hebben met een innerlijke verscheurdheid, met verschillende ikken die tijdens het lezen met elkaar botsen en overleggen: 'Driemaal anders damden we / de mierenweg af, driemaal / verwarring, schizofrenie / in de gepakte gezakte gelederen. / Driemaal overleg, verspieders / en behoedzaam herstelde orde' (1993:13).

In de tweede strofe is de we-figuur aangekomen op een hoogte, die nog niet vertrouwd aanvoelt, maar die wel een uitzicht, een inzicht biedt. Er is sprake van een 'nieuwe plek' (1993:13). Het leesproces kan dus beschouwd worden als een ontdekkingsreis. Het is echter zeer de vraag of die plek wel zo nieuw is. Zou niemand ze in al die tijd, sinds dat verre verleden waarop in de slotstrofe gezinspeeld wordt, betreden hebben? Is wat wij doen zo origineel? De slotverzen verraden dat er steeds en in alles een traditie, een continuïteit is.

Die is er uiteraard ook wat de samenleving betreft. Bartosik schrijft daarover: 'De "kooplieden, krijgers, pelgrims" die [...] behoedzaam en rustig, als in een goed doordachte slagorde de rotswand beklimmen en van op een hoogte lijken te worden "gelezen", brengen "de bergpaden, de touwbruggen" in herinnering "waarover het koperkleurig volk ging / voordat x de varkenshoeder, / ene Pizarro kwam." Wat betekent deze hele onderneming en de zo te zien onzalige komst van de illustere ongeletterde, de geweldenaar Pizarro met zijn louter geldgewin? Zou het gaan om het (toekomstige) lot van een hele samenleving (de onze)?' (Bartosik 2006:4).

Het lezen, ditmaal van een welbepaald werk, is belangrijk in 'The Cloud of Unknowing' uit *Gemengde tijd* (1993:220). Verzen als 'het boek, dat al zijn leestekens verloor, / boek dat bij gebrek aan methode verliep // tot een leeg discours en daarna, lang / voor het schemeruur, werd opgeslokt door schriftloosheid. // Ik was al mijn leesgewoonten verleerd, / geheel ongeletterd' verraden de enorme impact die de lectuur op de hoofdfiguur gehad heeft (1993:220). In eerste instantie leken ze mij niet erg positief. De ik-figuur lijkt het noorden kwijt te zijn, een boek gevonden te hebben dat zijn krachten te boven gaat, gelet op het 'gebrek aan methode' (1993:220). De 'schriftloosheid' en het 'ongeletterd zijn' lijken te betekenen dat hij niet meer kan lezen of schrijven (1993:220). De sneeuw kan de lezer herinneren aan de onvruchtbaarheid in *Witvelden, inscripties*.

Bartosik, die dit gedicht in een van zijn 'Bericht[en] uit het sorteercentrum' in *Poëziekrant* heeft besproken, heeft echter aangetoond dat het beter positief gelezen wordt (Bartosik 2003:42). Hij poneert terecht dat Hamelink de cultuurdiagnost impliciet aan het werk is in 'The Cloud of Unknowing'. In mijn theorie is dit gedicht expliciet metapoëtisch, omdat er metaforiek is, omdat de zelfbewuste statements zich op het inhoudelijke vlak laten terugvinden. Men zou kunnen stellen dat het expliciet en impliciet metapoëtische hier hand in hand gaan, aangezien ook de vorm zijn belang kan hebben. Het gedicht bestaat uit disticha. Bartosik merkt op: 'Geen ander gedicht in *Gemengde tijd* vertoont die tweeregelige, "afgeplatte", gelaagde met witregels doorschoten vorm. Deze stille "ordentelijke" intrusie van al dat bladwit in de tekst lijkt iets te maken te hebben met het sneeuwen dat, misschien wel zo lang als het gedicht duurt, aan de gang is' (Bartosik 2003:42-43). Hij stelt dat er iets met die sneeuw gebeurt, of althans met het aanvoelen ervan. De alles toedekkende dichtheid van de sneeuw heeft iets te maken met het boek dat gelezen wordt.

The Cloud of Unknowing is een vermoedelijk bewust anoniem gebleven mystiek traktaat van omstreeks 1370, een van de eerste die in de landstaal geschreven werden en dit door een geestelijke uit de East Midlands, zo verklaart Bartosik. Het is wellicht niet toevallig een boek met een onvriendelijke proloog: '[Y]ou should, quite freely and of set purpose, neither read, write, or mention [this book] to anyone, nor allow it to be read, written, or mentioned by anyone unless that person is in your judgement really and wholly determined to follow Christ perfectly. [...] Otherwise the book will mean nothing to him' (Wolters 1961 in Bartosik 2003:44). Het heeft misschien weinig zin, schrijft Bartosik, een vergelijking te maken met 'de boekfabrieken die onze hedendaagse uitgeverijen zijn, met hun smakeloze reclamecampagnes, hun verplichte signeersessies, hun publieke schijngesprekken' en zo meer (Bartosik 2003:44). Voor een dichter met de integriteit van Hamelink moet het anonieme traktaat een hemelse verademing zijn, meent hij. *The Cloud of Unknowing* hoort immers thuis in de traditie van de geheimhouding. Het boek is uitsluitend bedoeld voor enkelingen die voor hun inwijdbaarheid de adelbrieven kunnen voorleggen, of '[d]eze tekst is er een die met passie laat weten liever ongelezen te blijven dan misbegrepen te worden. Wie zich onterecht uitgenodigd waant, kan niet vroeg genoeg van het erf gejaagd worden' (Bartosik 2003:44).

Is het hoofdpersonage in het gedicht een van de in de proloog geviseerde simpele zielen en had hij het boek dus beter niet opgeslagen? Bartosik merkt op: 'Binnen de vijf verzen valt het woord "sneeuw" zomaar eventjes vijfmaal, de eerste drie keer zo onopgesmukt en "lapalissadesk" dat je je kan afvragen of het eerste couplet misschien uit de mond komt van een die door een vlaag van onnozelheid is bevangen. [...] Hier wrijft iemand zich de ogen uit

in de hoop z'n mentaal welzijn ongehavend terug te vinden' (Bartosik 2003:45). Dit moet te maken hebben met het leesproces, maar 'het geeft blijk van een opmerkelijke accuratesse dat het werkwoord "lezen" geen plaats heeft gekregen in het gedicht. [...] [D]e "leeshandeling" zelf is [...] opgegaan in het strookje bladwit tussen de derde en de vierde regel: er is daar enkel sprake van het opslaan en het sluiten van een boek, - en in die tussentijd is het dat er iets gebeurd moet zijn met de sneeuw of met de waarneming of aanvoeling ervan: de sneeuw werd "meer sneeuw", vaststelling die trouwens één regel verder meteen overboden wordt: sneeuw "werd steeds dieper sneeuw"' (Bartosik 2003:45). Het aandikken van het sneeuwtapijt tijdens het lezen speelt zeker mee, geeft Bartosik toe, maar wie het daarbij laat, verarmt het gedicht tot een Hollands wintertafereeltje. Dat de sneeuw in dit gedicht steeds grondiger lijkt samen te vallen met z'n alle contouren van de werkelijkheid toedekkende en verdoezelende essentie heeft volgens hem alles te maken met het verstrijken van de lectuur: lectuur die hier verdampt tot een haast onherinnerbaar interval. Daarom worden we, verklaart Bartosik, zo uitvoerig en geduldig ingelicht over de nawerking van diezelfde lectuur, over de bijna onopgemerkt verstrijkende duur ervan: 'deze ochtend', 'al', 'verliep', 'lang / voor het schemeruur' (1993:220). 'Des te indringender en doeltreffender wijst de bijna op tantristische wijze bedwelmende schriftuur van de mystiekleraar zich uit: met zijn opzichtige weigering van iedere methodiek, zijn manie zichzelve te pas en te onpas in de rede te vallen om de zopas gedane uitspraken zo weer op te heffen, zijn duizelingmakend inpreken, zijn onaflaatbaar aanmanen tot de meest extreme "ontzelving"', poneert Bartosik. Het moet voor hem duidelijk zijn dat Hamelink met de reële densiteit van de sneeuwval en de gaandeweg toenemende metaforische overheersing van het bladwit - het zwijggehalte - in de tekst van de middeleeuwer zijn voordeel doet: 'Naarmate de buitenwereld toegedekt raakt onder een almaar vormelozer pak sneeuw, groeit bij de bladerende man het gevoel verdiept te zijn in taal die ervan droomt, die brandt van verlangen te mogen vervluchtigen [...] - te verzinken in bladwit zou je het ook kunnen noemen. (Zoals in Paul Celans hermetisch gedicht "Keine Sandkunst mehr" uit *Atemwende* [...] de nieuwvorming "Tiefimschnee" in de voorlaatste regel tot "Iefimnee", in de laatste tot "I-i-e" wegzakt)' (Bartosik 2003:45). *The Cloud of Unknowing* vertegenwoordigt volgens Bartosik een zo afwijkende specie van het geschreven woord dat het geschrift moeiteloos aanspraak zou kunnen maken op een unieke status. Het is een boek dat alle communicatieve afspraken, zelfs de meest gesofisticeerde, opblaast, en opteert voor een derouterende onmiddellijkheid, vergelijkbaar met het alle richtinggevoel tenietdoende sneeuwlandschap: met broze, als onbestendig bedoelde leestekens, wars van methodiek, in het volle besef tot aan de woorden toe te moeten verzaken.

Bartosik gelooft onvoorwaardelijk in een positieve leeservaring: ‘Heeft het traktaat van de Engelsman Hamelink de ogen geopend? Heeft hij het licht ontwaard? Welnee, we kunnen het er maar beter bij houden dat de *poeta doctus par excellence* door *The Cloud* terecht gecharmeerd is geraakt en zich maar al te graag heeft laten betoveren door de inpalmende, superieure goochelkunst van de mysticus, aldus het allesbehalve onwelgekomen gevoel krijgend opgetild te zijn geworden naar de beroezende sferen van een soort *hogere onwetendheid*’ (Bartosik 2003:45). Hij besluit:

> Het nerveus af en aan vliegend vogeltje [...] in trance [...] dient waarschijnlijk begrepen te worden als een projectie van de uitgetelde, voor zich uit starende, ronduit *belezen* man met het boek in de schoot. Op een voor zijn doen bijna speelse wijze heeft Hamelink in dit gedicht komaf gemaakt en afgerekend met onze modieuze losse-flodder moeilijkdoenerij omtrent het lezen (‘de dood van de roman’, ‘het andere proza’, ‘agalez’ - als ook mij een grapje veroorloofd is). Morgen is een andere dag en is de sneeuw misschien vermodderd en de wonderlijke wolk alweer voorbijgetrokken of gewoon opgelost. De eendagservaring was evenwel zo adembenemend dat ze het verdiende verduurzaamd te worden in een zonder meer perfect gedicht (Bartosik 2003:45).

Een tekst lezen kan een adembenemende ervaring zijn, een tekst horen ook. Dat laatste blijkt uit ‘Ouderjaarsavond bij mijn grootvader’ uit *Herinnering aan het verdwenen licht* (1986b:58). Een groep mannen kwam ooit op de vooravond van het nieuwe jaar samen bij de grootvader van de ik-figuur om er lange tijd te zitten zwijgen

> [t]ot (tensie voor mij niet meer te verdragen)
> de klok sprak, jij je droge keel schraapte, wat gebeuren wilde gebeurde
> op het teken van het Boek dat je opendeed.
> Ik wist niet wat ik hoorde maar dat me getoond werd.
> Of een vloedgolf over ons heenkwam, we neer-
> gemaaid werden als tarwehalmen, als vlas, door een zeis van vuur,
> waarvoor geen vlees zich ooit had kunnen verbergen.
> *Want duizend jaar zijn in Uw ogen als de dag van gisteren*
> *als hij voorbijgegaan is, en als een nachtwake*.
> Waarvoor ook zij het niet konden, ofschoon ze tot barre zwarte
> in zich besloten rotsen saampakten, eedgenoten tegen de vuurstorm
> van die Verbolgenheid optornend. Maar die moesten incasseren
> dat ze weggevaagd werden, kafscheppers met koningen
> als weleer Karel van maar veertig kilometer ver die in zijn verste uur
> dezelfde psalm hoorde, met hun eigen kleine kinderen,
> ooit verbloede vrouwen. En die voor die storm van niets
> uit een blad papier het grauwe hoofd bogen, hun beetje ziel
> in hun zware vuisten geklemd hielden die op tafel lagen
> waar ze nu bij mij, tot slot, nog liggen

(1986b:58).

Belangrijk in dit gedicht is niet alleen de tekst, psalm 90, maar ook het effect ervan op de aanwezigen. De dichter herinnert het zich nog wanneer hij vuisten heeft die even zwaar zijn als die van de oude mannen toen, zo blijkt uit de slotverzen (1986b:58).

In ‘Partituur’ zagen we dat de vader tweemaal per dag ‘zonder clementie’ (1986b:26) uit de Schrift voorlas met een dreun die hij - zoals blijkt uit ‘Ouderjaarsavond bij mijn grootvader’ - van geen vreemden had. Het feit dat hij het ‘niet dichtklapbare boek’ daarna al gauw weer opsloeg en de manier waarop hij erin zat te lezen lijken nog meer indruk op de zoon te hebben gemaakt (1986b:26).

In een gedicht uit *Gemengde tijd* kijkt de spreekstem naar een geliefde lezeres. De herhaling van ‘kalm’ en ‘aandachtig’ valt op, alsook het feit dat de vrouw in een soort van trance lijkt (1993:280). Door het lezen ontstaat er een afstand tussen lezeres en wereld. Zij is haar omgeving helemaal vergeten. Wellicht wordt de grootste afstand echter gecreëerd door de ernstige bedenkingen die de ik-figuur heeft bij het boek dat alles voor haar is. Waarschijnlijk mag daarbij gedacht worden aan de antroposofie van Rudolf Steiner, die in wel meer gedichten opduikt als godsdienst van de vrouw.

> Je tengere rug recht of je pijn had, kalm, met
> aandachtig gebogen hoofd, een boek dat alles was
> in je handen, stond je in het marmeren licht, las
> kalm in de koele palmentuin zittend
> van het hotel aan zee: de rozenkrans
> bijna hoorbaar in je vingers en toegewijd
> aan een verre eeuw, troubadourskind Blancefloer
> nu stille niet meer frivole volgelinge
> van Hem en nog *in soeter pine, in soeten rouwe,*
> *in soeten bedwange*. En zo hield je dubbel afstand
> en wist het niet eens, altijd verzonken
> in overleggingen die ik niet kende, transmutaties
> misschien van onmogelijke metalen, door de macht
> van een alliefde waarin je bewegingloos bewogen
> met alles bloeide en die mij onbedoeld
> degradeerde tot talmende figurant in die rusteloos
> stromende kalmte, je leven. Kalm en aandachtig,
> met gebogen kinderhoofd las je het boek.
> Kalm en aandachtig deed je het dicht, ik hoefde
> nooit ook maar te vragen wat je las
> want ik zag. Zo was alles bij jou
> nog terwijl je voor mijn ogen oploste
> in het licht, niet eens devotie
> maar een daad van aanbidding.

(1993:280)

De ik-figuur is hier gereduceerd tot een buitenstaander, maar hij kijkt gefascineerd en misschien zelfs wat jaloers naar de intensiteit waarmee een boek voor een mens kan leven. Zoiets kunnen verwezenlijken is de droom van de dichter.

Ik schreef al dat de vaderfiguur en zijn dienst van het woord indruk hebben gemaakt op het hoofdpersonage. Dat blijkt ook uit een gedicht in twee stemmen uit *Herinnering aan het verdwenen licht*. Hoorbaar zijn de vader (er lijkt - cursief - te worden geciteerd uit een brief van hem) en het commentaar van de zoon: '*En toch gaat bij beiden* de discipel / en Zwart-maar-lieflijk, Sulammith / *een vurig, bijna zeg ik* je schrijft / *een hartstochtelijk, verlangen uit naar / de Bruidegom. Dat zijn zijn eigen woorden. / Dus hun Bruidegom. De intiemste relatie / die er hier op aarde bestaat*. Pudeur, je buigt af. / *Daar is nog wel veel meer over te zeggen, / en te schrijven ook. Dat is in de loop / der eeuwen dan ook te over gedaan. / Ook van en door de Kerken, maar / daarover spreek ik niet*' (1986b:71). De vader, die hier bijzondere aandacht heeft voor het Hooglied, bestudeerde de Bijbel als een volleerd exegeet. In dit gedicht doet de zoon hetzelfde met de brief van zijn vader, als was het een brief van Paulus. In *Sacrale komedie* heeft de zoon het voorbeeld van de vader nog nauwgezetter gevolgd en een persoonlijke, voorzichtige, meticuleuze en liefdevolle poging tot Bijbelstudie gedaan, een poging het boek van zijn vader te begrijpen.

12.4. Het niet dichtklapbare boek

Sacrale komedie is grotendeels een herverwoording van de Bijbel. Ik heb dan ook getwijfeld of ik het boek wel tot de persoonlijke poëzie zou rekenen. Zoals gezegd, beschouwt Vandevoorde de bundel als deel van de teruggang naar het onpersoonlijke van *Eerste gedichten* (Vandevoorde 1994). Schouten poneert: 'In zekere zin, namelijk naar het onderwerp gerekend, betekent *Sacrale komedie* een terugkeer naar Hamel inks oude voorkeur voor mythen en oergronden, die hij in zijn eerste poëziebundels exploiteerde. Naar toon en stijl gerekend sluit het nieuwe werk evenwel eerder aan bij zijn recente poëzie' (Schouten 1988). Ik heb ervoor geopteerd *Sacrale komedie* tot de persoonlijke strekking in Hamelinks werk te rekenen en dit boek niet te bewaren voor het volgende hoofdstuk, waarin de ontindividualisering en het gevonden manuscript belangrijk zijn, omdat hier zo duidelijk een individu aan het woord is, een stem die we kennen uit *Tweede gedichten* en *Herinnering aan*

het verdwenen licht, een ik dat in het grootste gedeelte van deze bundel een lezer is. Net als Guus Middag meen ik dat de klemtoon op de verhaalstof van de Bijbel het persoonlijke niet uitsluit:

> De bundel van Hamelink is één grote poging om over enkele onbeduidende millennia heen het cultuurgoed van de bijbel tot leven te brengen en in te lijven bij zijn eigen geschiedenis. Het eigenaardige van zijn bedichtingen is dat ze de indruk wekken dat hij het over jeugdherinneringen heeft, over oude bekenden en familieleden en over zonderlinge voorvallen die hij als kind al niet begreep. In zekere zin is dat ook zo, want Hamelink is [...] grootgebracht met de bijbel. In *Sacrale komedie* heeft hij als het ware van zijn leesherinneringen eigen herinneringen gemaakt (Middag 1988a).

Sacrale komedie biedt een verslag van de exegese van een persoon, die bovendien uitmondt in zeer persoonlijk klinkende reeksen. Zoals Middag schrijft, zingt Hamelink zich in de loop van de bundel geleidelijk van de bron, van de Bijbel, van God los om uit te komen bij zichzelf, en lijken de autobiografische gedichten dienst te doen als een soort Nieuwste Testament (Middag 1988a). Er zijn in de bundel zes figuren die twaalf gedichten toebedeeld krijgen: Mozes, David, Elia, Christus, Asael Hamelink en Jacques Hamelink. Het eigenaardige gevolg van deze vermenging van Bijbel en familiekroniek is voor Middag dat de Bijbelbedichtingen iets familiairs krijgen, terwijl er een hemelse glans af gaat stralen op de dichter, zijn vader en zijn zoon.

Over de intieme laatste reeksen poneert Van Heusden:

> Hamelink leest de bijbel als een boek waarin hij zelf voorkomt. Sterker nog: hij past een techniek van annexatie toe en stopt de bijbel in zijn familiealbum [...]. De laatste twee ‘boeken’ van *Sacrale komedie* heten ‘Boek mijn zoon Asael’ en ‘Boeket ik’. Asael is het zeer jong gestorven zoontje van de dichter en de twaalf gedichten aan diens leven en dood gewijd, vormen de sleutel tot de hele bundel. Hamelink legt zijn poëtische arm om de bijbel en geeft dit oude boek over leven en dood een plaats in zijn rouwverwerking (Van Heusden 1997:25).

Verder stelt Van Heusden dat *Sacrale komedie* niet geïsoleerd staat in Hamelinks oeuvre, maar samen met - de in mijn systeem persoonlijke werken - *Herinnering aan het verdwenen licht* en *Asael's rust* een trilogie vormt. Er zijn dus genoeg argumenten om *Sacrale komedie* tot Hamelinks persoonlijke poëzie te rekenen.

Er is veel gezegd over de toonaard waarin en de bedoeling waarmee de gedichten geschreven zijn. De komedie uit de titel heeft velen aan spot laten denken. ‘Een bezwaar is wel dat alle verhalen met ongeveer dezelfde soort ontheiligde saus zijn overgoten, maar dat is dan

kennelijk Hamelinks "eigen toon"', schrijft Schouten wat schamper (Schouten 1988). Bert Hofman gaat verder in zijn verwerping:

> De overtuiging met toneel te maken te hebben geeft [Hamelink] de toon van spot in met de Bijbelse werkelijkheid. [...] Toch moet ik bekennen, dat ik nergens de neiging tot lachen voelde opkomen bij de komisch bedoelde interpretaties die hij bij de gewijde geschiedenis maakt. Het Bijbelverhaal blijft verheven boven de spot. De ironische en sarcastische opmerkingen worden zelf banaal vergeleken bij de onaantastbare waardigheid van de Schrift. Alleen lezers even ongevoelig voor de essentie van het Bijbelwoord als de dichter, zullen de grofheid kunnen opbrengen met hem mee te spotten (Hofman 1988:15).

Hamelinks werkwijze wordt door Hofman ter discussie gesteld en verdachtgemaakt:

> Wat direct opvalt, is dat hij bij de keuze van zijn stof selectief te werk gaat. Talrijke schriftgegevens over Izak en Rebekka blijven buiten beschouwing. Alleen die blijven over die op zichzelf bezien de conclusie zouden toelaten, dat hun huwelijk veel minder mooi was, dan de Bijbel ons wil doen geloven. Juist door het achterhouden van relevante informatie wordt de waarheid van de Schrift veranderd in een leugen. [...] [Hij pleegt] roofbouw op de Bijbel. [...] Hamelinks poëzie kan dus in de verste verte niet als Bijbels betrouwbaar beschouwd worden. [...] Nauwkeurig bijbellezen toont de vergissing [...] aan. Hamelinks *Sacrale komedie* berust [...] op kardinale errata (Hofman 1988:16).

Ook de vorm, die in de richting van het proza gaat, is volgens Hofman aangetast, verdorven, onderdeel van de *hidden agenda* van de dichter: 'Het eindrijm ontbreekt, het metrum blijft onopvallend, wat nog versterkt wordt door de vele enjambementen. De vrije vers- en strofevorm overheerst. Op deze wijze komt de volle nadruk op de visie te liggen' (Hofman 1988:16).

Hofman heeft *Sacrale komedie* verworpen, omdat hij de bundel door een strenge, godsdienstig gekleurde bril bekeek. Critici die die bril niet op hadden, zagen de dingen anders en twijfelden meer. Lieske was ontredderd: 'Ik kan de vraag niet beantwoorden of deze bundel een vlucht uit een christelijk nest demonstreert of dat deze bundel een verslag is van een leven dat begon met een christelijke opvoeding. Of beide' (Lieske 1988:287). Andere collega's hebben standpunten ingenomen die diametraal tegenover die van Hofman staan. Zo heeft Bettine Siertsema Hamelinks stijl geheel anders geïnterpreteerd; 'Door de vele nevenschikkingen en samengetrokken en elliptische zinnen maakt hij de indruk helemaal achter adem te raken van de overvloed aan materiaal', poneert ze, en:

> Doordat Hamelink het personage [...] vaak met 'jij' aanspreekt en doordat zijn taal naast plechtstatige uitdrukkingen ook veel elementen uit de hedendaagse spreektaal

> bevat, wekt hij de suggestie alsof de bijbelfiguur heel dicht bij hem en de lezer staat. Zijn taalgebruik, met anachronismen, banale woorden, taalgrapjes, zorgt ook voor een lichtvoetige toon, die ironiserend kan werken. De ironie slaat echter naar mijn gevoelen niet om in profanatie, laat staan in blasfemie. De gedichten getuigen eerder van genegenheid voor de verhalen zelf en soms ook voor wat er met die verhalen gezegd wil zijn (Siertsema 1992:136).

Wilbert Friederichs heeft de dingen goed samengevat: 'Hamelink herschrijft bijbelverhalen [...] als een welwillende, betrokken buitenstaander' (Friederichs 1987).

Hofman deed zijn beklag over de onbetrouwbaarheid van Hamelinks Bijbelherwerking (Hofman 1988:16). Dat roept de vraag op of het een must is de Bijbel binnen handbereik te houden bij het lezen van *Sacrale komedie.* Bijbelstudie kan onder andere een licht werpen op Hamelinks selectie van Bijbelfragmenten. Zoals Michaël Zeeman opmerkt, vertoont deze bundel een voorkeur voor 'een goed verhaal' en ontbreken de traditioneel lyrische werken - het Hooglied, de Psalmen en Job, bijvoorbeeld - hier vrijwel geheel (Zeeman 1988). Hij schrijft ook: '"Sacrale komedie" lezen zonder een zakuitgave van de bijbel onder handbereik valt niet mee en is in elk geval minder bevredigend' (Zeeman 1988). Lieske heeft de dingen scherper gesteld; hij acht die zakuitgave van de Bijbel onmisbaar: 'Tevens vraag ik mij af, of de gedichten zonder de opgedrongen bijbellezing nog te volgen en te begrijpen zijn. Zonder bronnenstudie is het onmogelijk de samenvattende delen te onderscheiden van de eigen teksten van Hamelink. Namen van personen en plaatsen worden met groot gemak door de tekst gestrooid en met de duidelijke vooronderstelling dat de lezer deze bijbelse eigennamen kan thuisbrengen of bereid is ze op te zoeken' (Lieske 1988:281).

Zoals Lieske suggereert, is het een goed idee de Bijbeltekst naast het gedicht te leggen om het onderscheid te kunnen maken tussen wat tot het origineel behoort en Hamelinks toevoegingen of accentverschuivingen. Dat onderscheid dient echter niet gemaakt te worden om te controleren of het allemaal wel klopt, of Hamelink de gewijde geschiedenis niet vervalst. In dat geval zou de lezer zich immers gedragen als de protagonist van de proloog.

In het eerste deel van de titel, 'Reader's Digest', wordt al aangekondigd dat we een lezer aan het werk zullen zien (1987:7). Dat impliceert twee zaken. Ten eerste zal ons getoond worden hoe de lezer van de Bijbel die in *Sacrale komedie* aan het woord is zich (niet?) gedragen heeft. Ten tweede zal ons duidelijk gemaakt worden hoe wij ons als lezers (niet?) moeten gedragen.

De lectuur van de hoofdrolspeler in de proloog is een voorbeeld van hoe het niet moet. Er is iets mis met de manier waarop het personage de tekst verteert. Dat blijkt uit het tweede

deel van de titel, waarin we aanwijzingen krijgen over zijn onderneming. *'[D] e muren van Jericho opgelost: toch per bazuin'* verwijst naar Jozua 6, waarin de muur rond Jericho gebombardeerd wordt met decibels (1987:7). '[O]pgelost' roept echter eveneens de gedachte op aan het opruimen van een raadsel (1987:7). Het ongeloofwaardige, een muur doen instorten door lawaai, blijkt volgens de berekeningen van de hoofdfiguur toch mogelijk. Het is deze ingenieur/amateur-archeoloog te doen om realiteit. Hij is op zoek naar de historische waarheid en probeert de Bijbel van het mysterie te ontdoen. Terecht schrijft Van Heusden:

> Hoe leest Jacques Hamelink de bijbel? Niet als een historisch verslag van voorbije gebeurtenissen. Wie in de bijbel op zoek gaat naar geschiedkundige feiten, harde gegevens, in de veronderstelling dat daarmee de betrouwbaarheid van dit boek staat of valt, hoeft niet op Hamelinks sympathie te rekenen. Het programmatische openingsgedicht [...] is een spotlied op de moeite die serieuze wetenschappers zich getroosten, om de letterlijke tekst van de bijbel een solide historisch fundament te verschaffen. Zij lezen de bijbel 'met smerige oren en zonder liefde' - zo luidt het vernietigende oordeel. Zij zouden hun oren moeten laten uitspuiten (Van Heusden 1997:25).

De protagonist uit het openingsgedicht lijkt door zijn oorproppen niet te kunnen genieten van de schoonheid van de Bijbel. Het is echter ook een kwestie van mentaliteit. De zon die hier verschillende keren opduikt, moet wel ironisch bedoeld zijn; het licht dat deze ingenieur/amateur-archeoloog verspreidt, kan ondanks alle intellect hoogstens dat van een kunstlichtpeertje zijn. Dit personage beschouwt het verhaal uit Jozua 6 niet als een wonder of mirakel; hij heeft het over 'het *probleem* van de bazuin van Jericho' (mijn cursivering, A.D.C) (1987:7). Verder heeft hij een vreemde, weinig poëtische methode (tellen, tellen, en nog eens tellen) en betoont hij weinig respect voor de tekst en zijn achtergronden: '(na wat / urim of tummim weer had gerakeld / ongetwijfeld') (1987:7). Daar komt nog bij dat de ingenieur in de slotverzen droomt van het oprichten van gebouwen met de 'contra-frequentie' van de klank (1987:7). Geldgewin is dus een van zijn drijfveren, en er is sprake van 'New Babylon' (1987:7). Over de hoogmoed van de mensen die de toren van Babel wilden bouwen en de val waar die toe geleid heeft, zal ik het straks nog hebben. Daarnaast wordt met 'New Babylon' verwezen naar moderne architectuur (van onder anderen Constant Nieuwenhuys) (1987:7). Zijn 'conclusio' houdt dit personage weinig christelijk voor zichzelf, terwijl het net de bedoeling lijkt van dit boek, *Sacrale komedie*, de schoonheid van de Bijbel te delen, te (laten) (her)ontdekken (1987:7). Het zal inmiddels duidelijk zijn: 'Reader's Digest - *de muren van Jericho opgelost: toch per bazuin*' is een van Hamelinks onvriendelijke prologen die mensen

met verkeerde bedoelingen moeten wegjagen. Het gedicht is een programmaverklaring, een muzieksleutel.

Inzoomen op de verschillen tussen Bijbelverzen en Hamelinks verzen is dus niet interessant wanneer dat gebeurt als op een heksenjacht, op zoek naar heilige-schriftvervalsing. Kijken naar de verschillen tussen origineel en hervertelling is wel interessant om na te gaan waar het de lezer/ik-figuur - het hoofdpersonage van de persoonlijke gedichten - om gaat, om zijn accenten en interpretaties.

'Wanneer [...] weinig poëtisch aan de bijbelse anekdotes is toegevoegd, dan is de beloning voor [het] opzoeken wel erg schamel. In veel gevallen is [...] weinig toegevoegd, hoogstens de reductie tot anekdotiek of het populariseren van de taal. Ik voel mij in die gevallen een beetje bekocht', schrijft Lieske (Lieske 1988:281). De vraag welke verzen uit *Sacrale komedie* het dichtst bij het origineel liggen, is moeilijk te beantwoorden. Een gedicht dat een herschrijving van het Bijbelverhaal zonder meer is, is een onmogelijkheid. Er zijn gedichten waarin veel Bijbelverzen aanwijsbaar zijn, maar er is altijd wel een of andere transformatie die de hervertelling tot op zekere hoogte persoonlijk maakt.

'Boek Elia de profeet te voet' lijkt een van de meest Bijbelgetrouwe reeksen: vele verzen eruit vallen haast volledig samen met Bijbelverzen. Toch vertoont ook deze cyclus een waaier van transformaties. Die kunnen de gedaante aannemen van een weglating, versnelling of verdichting, maar ook van een toevoeging. Vaak wordt het plaatje ingekleurd. Zo is Achab, tegen wie Elia het moet opnemen, een opgewonden standje en wordt dat bij Hamelink al duidelijk door zijn zichtbaar hoge bloeddruk ('koningsrood'), terwijl in de Bijbel niets gezegd wordt over een ongezonde blos (1987:124). Een stapje verder dan zo'n kleine toevoeging gaat de verdraaiing, hoewel een verdraaiing niet altijd meer impact heeft op het verhaal. Terwijl Izébel Elia in de Bijbel laat melden dat ze zijn nek wil, kan de profeet dat bij Hamelink met zijn eigen ogen waarnemen; hij interpreteert haar mimiek goed: 'Izébel's / pruillip, scheef huiloog correct door je vertaald' (1987:130). Misschien maakt deze verdraaiing de toestand nog iets onaangenamer voor Elia en het verhaal spannender, misschien toont zij de profeet (eens te meer) als een verstandig man, maar meer betekenis heeft ze niet.

In het gedicht 'Droombereik' is een transformatie van groter belang te vinden (1987:123). Daar wekt Elia het gestorven zoontje van een weduwe weer tot leven. In de Hamelink-bewerking ligt de klemtoon op slapen en dromen. Er lijkt geanticipeerd te worden op wat er tegen het kind, de 'droomprins', en tegen zijn moeder gezegd zou kunnen worden door ongelovige Thomassen: het was maar een kwade droom (1987:123). In de Bijbel moet

het feit dat de profeet de jongen uit de dood kan terughalen de weduwe overtuigen van Gods kracht en worden er geen dromen als doekjes omheen gedaan. Hamelink onderstreept - zeker in dit gedicht - Elia's zachte kant. Hij benadrukt ook dat de profeet niet 's werelds stabielste persoonlijkheid is. ‘Gods gruwelijke man / als hij met geen inzinking te kampen heeft’ (1987:121), zo luiden de openingsverzen van de reeks, en het gedicht ‘Stabiliteit’ is eveneens veelzeggend (1987:124). Dat er in de reeks - wat ik maar zal noemen - geknoeid is met de chronologie van de Bijbel, heeft wellicht ook iets te maken met Elia's complexe aard. De passages beschreven in de gedichten ‘Koek op kolen’ (1987:130) en ‘Horeb’ (1987:131) komen in *Sacrale komedie* later dan in de Bijbel. Misschien zijn deze gedichten, waarin Elia telkens even in zak en as zit en door God geholpen wordt, achteraan in de reeks geplaatst om zijn favorietenrol en zijn tenhemelopneming, verhaald in het slotgedicht, nog grandiozer te maken.

Er zijn inhoudelijke transformaties; er zijn ook formele ingrepen. Soms, bijvoorbeeld in de eerste twee gedichten van de Elia-reeks, wordt er gesproken door een soort alwetende verteller, zoals er ook een in de Bijbel aan het woord is. Maar geregeld, en in alle andere gedichten van het elfde boek, wordt de centrale figuur aangesproken en getutoyeerd, wat een ander perspectief biedt en de dingen persoonlijker maakt. Het loutere bestaan van de jij-figuur veronderstelt immers een ik-figuur. Die ik-figuur, die niet altijd met zoveel woorden in het gedicht opduikt maar die er toch steeds op z'n minst geïmpliceerd is, is de lezer/herverteller/dichtersfiguur. Hij versterkt het metapoëtische gehalte dat deze bundel heeft als intertekstueel commentaar op de Bijbel.

Wat het formele betreft, speelt verder de schikking van de vrije verzen een rol. Enkele gedichten uit *Sacrale komedie* buiten het visuele uit. Men zou ze beeldgedichten kunnen noemen. ‘Beker’ uit ‘Boek aartsvaders’, bijvoorbeeld, heeft de vorm van een beker, waardoor Hamelink zinspeelt op de list van Jozef en klaarblijkelijk het glas op hem heft (1987:50). ‘Achter de woestijn’, waarin Mozes door God geroepen wordt, is dan weer een lange serie van uiterst korte verzen (1987:54). Het gedicht heeft de vorm van een staf en in het gedicht wordt gezegd hoe belangrijk die staf nog zal zijn - dit alles verraadt iets over de taak van de dichter/gids. Deze gedichten kunnen in navolging van Müller-Zettelmann impliciet metapoëtisch genoemd worden (Müller-Zettelmann 2000:215), maar alleen al door hun intertekstuele gehalte (voor Müller-Zettelmann eveneens een vorm van impliciete metalyriek (Müller-Zettelmann 2000:221)) zijn zij voor mij tegelijkertijd voorbeelden van expliciete metapoëzie.

De ik-figuur die de hoofdrol speelt in de persoonlijke gedichten is altijd aanwezig in *Sacrale komedie*, maar op sommige plaatsen is hij meer aanwezig dan op andere. Dat de lezer/spreekstem een dichter is, blijkt onder andere uit de klemtonen die hij legt. De kunsten zijn hier goed vertegenwoordigd, en we worden in *Sacrale komedie* dus vaak geconfronteerd met een dubbele laag van metapoëzie. Ten eerste is er het intertekstuele gehalte en wordt er expliciet commentaar gegeven op de brontekst, ten tweede wordt er in de teksten over de kunsten gesproken.

Het is niet verwonderlijk dat het scheppen en de taal een zeer belangrijke rol spelen in de openingsreeks, 'Boek Adam'. De titel van het eerste gedicht daaruit is 'Creatio ex nihilo' (1987:13). Een dichter die begaan is met traditie en continuïteit moet wel gefascineerd zijn door het begin, door de tijd waarin er nog niets was om op voort te bouwen. '[A]nteverbaal' uit het tweede vers toont al aan dat woorden en hun band met het scheppen de spreekstem/verteller interesseren; het verwijst ook naar het feit dat God in de Bijbel geen woorden gebruikt om hemel en aarde te creëren (1987:13). Dat doet hij pas bij de 'tweede / abnorme ingreep' (1987:13). '[A]bnorme' staat niet in het woordenboek (1987:13). Ab is Hebreeuws voor vader (Abba betekent de of mijn vader in het Aramees, en dat is een nadruksvorm van het Hebreeuwse Ab, zegt Van Dale (Van Dale 1999:47)), dus gaat het hier om een ingreep volgens de norm van de vader, maar het woord abnormaal klinkt uiteraard door in Hamelinks nieuwe adjectief. Die 'tweede / abnorme ingreep' gebeurt, zoals gezegd, wel met behulp van woorden, wat het performatieve karakter en de grote kracht van de taal illustreert: 'Door het met een miljoen volt / geladen Daar zij Licht, Licht' (1987:13). Wat volgt is een opsomming van Gods verwezenlijkingen. Dat de spreekstem een lezer is, wordt duidelijk doordat er in die opsomming geciteerd wordt uit de Bijbel en door het - soms zoekende - commentaar op de citaten, zoals op Genesis 1:18: '("om scheiding te maken tussen het licht / en de duisternis". Toch aartsvijanden gebleven *dus*)' (mijn cursivering, A.D.C.) (1987:13).

De opsomming of inventaris, met verwijzingen naar Genesis 1:21 en 1:24, culmineert net als in de Bijbel in de schepping van de mens. Het wordt opnieuw duidelijk dat de spreekstem een lezer/dichter en geen neutrale herverteller is wanneer hij de beweegredenen voor de schepping van de mens interpreteert. Daarbij komt de ijdelheid van de kunstenaar aan bod. Genesis 1:26, waarin gezegd wordt dat God de mens schiep naar zijn beeld en gelijkenis, lijkt een kwestie van narcisme en de reden die God er in hetzelfde Bijbelvers voor opgeeft ('en dat zij heerschappij hebben over de vissen der zee, en over het gevogelte des hemels, en over het vee, en over de gehele aarde, en over al het kruipend gedierte, dat op de aarde

kruipt') maar een voorwendsel: 'Zoon / Adam, door de maker zeker minder bedoeld / om over de dieren te regeren dan wel om / in A's afglans zichzelf gespiegeld te zien / en op die manier zichzelf te plezieren, / zoals hij voor het eerst, alles rustig / overziend, deed op de zevende dag die hij / vervolgens zelfs zegende, omdat Hij / daar plezier in had' (1987:13). Het belang dat God aan zijn eigen plezier hecht, wordt onderstreept door een kleine wijziging die Hamelink heeft aangebracht in het Bijbelverhaal. In de originele versie wordt de hele schepping goedkeurend gemonsterd op de zesde dag, is er op de zevende alleen sprake van rusten, en wordt die dag vanwege dat rusten gezegend. Bij Hamel ink zegent de schepper de zevende dag 'zelfs' - staat er - nadat hij zichzelf voor het eerst in Adam en in de rest van de schepping heeft bewonderd (1987:13).

Klinkt het op de duur iets te triomfantelijk en zelfingenomen - ook 'Veni' in de slotwoorden 'Veni, Creator', waaraan makkelijk 'vidi, vici' zou kunnen worden toegevoegd (1987:13)? Wellicht is het plezier dat de schepper in het scheppen en zijn schepping vindt belangrijker dan het lelijke kantje van een misschien iets te grote zelfvoldoening. 'Veni' is trouwens ook een imperatief, en dus kunnen de slotwoorden evengoed gelezen worden als een aanroeping van de muze aan het begin van deze dichtbundel (1987:13).

Creëren kan de schepper plezier en voldoening geven. Dat ondervindt ook Adam wanneer hij alles op de aarde, zijn speeltuin, een naam mag geven in het derde gedicht van *Sacrale komedie*. Dat in de titel het woord [i]dylle voorkomt, kan op twee manieren geïnterpreteerd worden (1987:15). Er kan gedacht worden aan een liefdesverhouding gekenmerkt door onbevangenheid en oprechtheid, maar het kan ook een genre-aanduiding zijn, en in dat verband is de eerste betekenis die Van Dale geeft van belang: het gedicht is een dichterlijke schildering van het leven van eenvoudige, onbedorven mensen die in nauwe betrekking met de natuur verkeren (Van Dale 1999:1396).[114]

Een van die voorlopig nog onbedorven mensen is 'Adam Naamgever'; diegene met wie hij de idylle zal beleven ontstaat pas op het einde van dit gedicht (1987:15). Naamgever is hier een epitheton of zelfs een familienaam geworden. De vaak herhaalde en gecursiveerde voornaam Adam betekent mens in het Hebreeuws - hij valt voor het eerst in Genesis 2:19 - maar in de Bijbel staat niet dat God de eerste mens zo noemt. Wel is er een passage waarin Adam zijn vrouw haar naam geeft. Heeft hij bij Hamelink ook zijn eigen naam mogen kiezen? Hoogstwaarschijnlijk, want er staat: 'Alles heeft hij / genoemd, niet zichzelf *nog*' (mijn cursivering, A.D.C.) (1987:15). Het woord Adam krijgt hier in ieder geval veel nadruk. Wellicht is dat zo omdat namen belangrijk zijn in dit gedicht over de Naamgever; daarnaast onderstreept de herhaling het wonderbaarlijke van de eerste man.

Voor Adam de dingen begint te benoemen, biedt het gedicht een korte beschrijving van de Hof, waaruit duidelijk wordt dat die wereld van een hogere orde is. Dat blijkt uit de beschrijving van de rivieren, die in Genesis 2:10-14 worden genoemd. Volgens Bijbelspecialist A.H. Edelkoort stroomde er een rivier door de hof die zich daarna in vier stromen splitste: Gihon, Middékel, Frath en Pison - die laatste omloopt het land Havíla, waar goud, bedólah (balsemhars) en de edelsteen sardónix (chrysopraas) te vinden zijn (Edelkoort s.a:13). Enkele van die kostbaarheden laat Hamelink niet onvermeld, maar belangrijker is dat hij de rivieren 'humide gloeistenen' en 'soepel bergkristal' noemt en zo met contrasten speelt (1987:15). Bepaalde fundamentele tegenstellingen worden hier opgeheven: in 'humide gloeistenen' het onderscheid tussen water en vuur, in 'soepel bergkristal' het verschil tussen vloeibaar en vast (1987:15). Dit bewijst de superioriteit van Eden. Het toont aan dat dit rijk niet gevangen kan worden in rigide categorieën. Iets soortgelijks gebeurt in de openingsverzen van het vierde gedicht: 'De roek heeft groen gekoerd. / De pauw blauw geschreeuwd' (1987:17). Ook deze synesthesie maakt duidelijk dat het paradijs een totaalbeleving, een feest van de zinnen is, waarin niet het of-of, maar wel het en-en geldt.

'Aan de oever, kijk, *Adam*', zo begint het vijfde vers van 'Idylle - Adam Naamgever in de Hof Eden' (1987:15). Of het nu een imperatief is waarin de lezers ertoe opgeroepen worden hun fantasie te laten werken of een uitroep van verwondering zoals de 'hé' die weerklinkt wanneer de goudkarper wordt opgemerkt, in het woord 'kijk' laat de hoofdfiguur van *Sacrale komedie*, van de hele persoonlijke poëzie zich horen (1987:15). De schepping draait om Adam; het lijkt alsof die hele, bezielde wereld door hem benoemd *wil* worden:

> *Adam*: staand temidden van de nog naam behoevende,
> licht verbaasd licht geroerd zich naar hem
> toekerende parelmoergevederde en op vier
> voeten gaande medebezielden (hé goudkarper nog
> nieuwsgierig opspringend uit de vijver,
> om je tuinman te zien. Alle bladgelispel,
> kaneelgeur, kruidenweelde over *Adam* buigend
> voor zijn plezier en stemloos appellerend
> aan iets dat op kon komen en opkwam ook, uniek
> woordvermogen gelegd in hem, *Adam*
> *Naamgever* door eigen magisch genie (met God
> ademloos toeziend voogd, want zoals zijn Man
> iets noemt zal het genaamd zijn en hoe dat uitvalt
> pleziert God ook weer). Iedere naam
> roos. Bij strikt poëtische wijze van spre-
> ken, uit ziel en asem, verschijnt reëel
> de wereld voor de tweede keer

(1987:15).

God de Vader ziet zijn zoon die zijn eerste woordjes brabbelt graag aan het werk, de zoon die een zekere zelfstandigheid lijkt te hebben door zijn 'eigen magisch genie', maar die natuurlijk niets is zonder de Opperschepper (1987:15). Doordat Adam de dingen een naam geeft, ontstaan ze opnieuw, in een andere wereld die de wereld die God in het vorige gedicht geschapen heeft raakt. Het enjambement in 'spre- / ken' is er waarschijnlijk vanwege de eerste persoon singularis van het werkwoord kennen die in de infinitief spreken verstopt zit (1987:15). De taal is een middel om vat te krijgen op de werkelijkheid. Wat niet benoemd is, kan de mens niet kennen, en omgekeerd: 'Alles heeft hij / genoemd, niet zichzelf nog. Zichzelf / is hij een onnoembare, beeldloos, onbekend beeld' (1987:15).

Adam kent zichzelf niet bij gebrek aan een spiegelbeeld. Wanneer dat '[u]ltiem manco [...] prompt aangevuld' wordt en Adam ontwaakt na de slaap waarin hij een rib armer en een vrouw rijker werd, reageert hij blij verrast (1987:15). Er staat: '"Ik (hoeft / nog niet na te denken daarover) noem haar / *Eva*!"' (1987:15). Dit is een voorbeeld van verdichting. Het hele gedicht is geïnspireerd op Genesis 2, maar in die Bijbelpassage noemt Adam zijn wederhelft 'Manninne [...], omdat zij uit den man genomen is'. Eva noemt hij haar pas na de veroordeling. In Genesis 3:20 staat dat hij zijn vrouw die naam - volgens Van Dale afgeleid van het Hebreeuwse hawwa (zij die leeft) (Van Dale 1999:921) - geeft, omdat zij 'een moeder aller levenden' is. Ongetwijfeld heeft dit te maken met de vloek die God na de zondeval over Eva uitspreekt: tot in de eeuwigheid zou de vrouw naar haar man verlangen en als een gevolg daarvan in barensnood verkeren.

Erg belangrijk is wat de spreekstem tussen haakjes opmerkt. De bedenking '(hoeft / nog niet na te denken daarover)' kan terugslaan op het woord '[i]k' en zo op een nog probleemloze identiteit/individualiteit wijzen, maar het is beter ook te blijven denken aan de naamgeving (1987:15). Hier klinkt het perspectief van een (eenen)twintigste-eeuwer door. Voor Adam was alles nieuw. De wereld en de woorden waren nog niet besmet. Vandaag hebben zij een traditie die niet altijd positief is. Eva is niet alleen door de zondeval een naam die in de literatuur vaak gegeven wordt aan onbetrouwbare vrouwen. Er zijn in de geschiedenis ook figuren geweest als Eva Braun. Die last van traditie en geschiedenis kent Adam niet.

De slotverzen lijken eveneens uitgesproken door iemand die zich de tijd voor de zondeval moeilijk kan voorstellen. Bij het lezen van de bewuste Bijbelpassage kan hij bepaalde dingen niet begrijpen of voor mogelijk houden: 'Verraadselde woorden daarna. "En

ze waren / beiden naakt en ze schaamden zich niet"' (1987:15).[115] Mogelijk vermoedt de hoofdfiguur dat de Bijbelschrijver in die '[v]erraadselde woorden' zinspeelt op een paringsdaad onder de blote hemel, voor de ogen van de dan misschien nog nieuwsgieriger opspringende goudkarper en van andere dieren (1987:15). Hoe het ook zij, ook aan het eind van het gedicht is het enjambement goed geplaatst: 'En ze waren', en dan stopt het vers (1987:15). Ze zijn benoemd. Dus ze zijn.

In het vierde gedicht wordt duidelijk dat de taal naast wonderlijk mooi een gevaarlijk wapen is of kan zijn. In 'Quasi una fantasia - de Val', gebaseerd op Genesis 3, is een veel negatievere variant van de '[v]erraadselde woorden' (1987:15) te vinden in de '[v]age dialoog in momtaal' van de slang en Eva (1987:17). Wat lijkt te gaan over een boom met lekkere vruchten die een mens verstandig maken, gaat eigenlijk over de dood, waarover op dit punt nochtans niets met zoveel woorden gezegd wordt. 'De slang immers / is de Slang, oude indringer, sprekend / een slang, listiger leugenachtig dan / al het veldgedierte', staat er (1987:17). Eva, die weet wat haar boven het hoofd hangt, laat zich graag verleiden: 'hij spreekt / (goudgekroond venijn, hypnose / in imponeerhouding, met gesplitste / ondoorgrondbaar losse tongvlijm / die taal twijnt) welgevallig lang / zijn goudachtig stralende redenaties in / aan haar met haar in schijn afwezige oor, / die bloedmooie sibylle, subtiel superieur / dromende rein sensuele Eva die, / in een geïntroverteerde flirtation, / op haar hoede, gepaaid, geïntrigeerd / geraakt (spraak zacht als de slang spreekt / spreekt haar zachte hoofse hart aan), / goed heeft toegehoord' (1987:17). Terwijl de dingen in de vorige gedichten nog *eindeutig* en simpel waren, is niets nu nog wat het lijkt. De slang en zijn voorstel schijnen prachtig, maar hij prijst haar de dood aan. Eva schijnt niet te luisteren, maar is zeer gefascineerd, net als Adam trouwens die op de achtergrond staat te doen of zijn neus bloedt. Hier duikt, met andere woorden, het conflict tussen schijn en zijn op.

Het wordt dan ook duidelijk dat de fotografie, die in dit gedicht een grote rol speelt, een kunst is met beperkte middelen. Zij wordt verondersteld momenten uit het ware leven vast te leggen voor de eeuwigheid. Daarom wordt de camera aangesproken aan het einde van het gedicht, wanneer het onheil is geschied en gauw zal blijken dat de 'verstoppertjeskinderen' in verschillende opzichten 'zijn gezien': 'Sta vast op statief, camera, / voor dit prototype van de volledig / gênebevrijd bedoelde vacantiekiek. Vang / hoe de gelieven elkaar aanzien. Of / een val dichtklapt. Wegschietende dieren, / die erin zitten. Die terugschikking, / bloedvrees, dat als een grove kou / in hun leden, die vroegste incureerbare / houterigheid' (1987:17). Zeer vaak zal de fotografie de ware toedracht van de zaak, die achter de oppervlakteschittering verscholen zit, niet kunnen vatten. Van Eva kon men zich al afvragen of zij niet aangewezen

werd als een soortgenoot van het ondier in ‘de Slang, oude indringer, sprekend / een slang’ (1987:17). Als zij van nature geen serpent was, is ze er een geworden. Op haar beurt verleidt ze Adam tot het nemen van een hap, waarbij net als in de rede van de slang de nadruk op goud valt en vooral het woord ‘goudeerlijk’ wrang klinkt (1987:17). Zelfs een radiografie zou wat in de appel verscholen zit niet aan het licht kunnen brengen: ‘Hem [...] / offreert zij die de schaamte kent maar / op dit moment van het goudappelspel / geen enkele schaamte heeft, goudeerlijk / zijn deel, zijn helft van de goudappel. “En / ook hij at”, van waar door geen licht / gefotografeerd of fotografeerbaar / het [de dood, A.D.C.] in zit’ (1987:17).

In het slotgedicht van de eerste reeks wordt de macht van de taal en/of van de Schepper opnieuw duidelijk wanneer hij de straf uitspreekt over aarde, mensen en slang (‘Vloekt / het reptiel plat. Op je buik zul je gaan, / jou wordt de kop verpletterd’ (1987:20), waarbij het platgevloekt-zijn contrasteert met de ‘imponeerhouding’ (1987:17) die het dier daarnet nog aannam). In de op Genesis 3:14-19 gebaseerde passage waarin God de dingen noodgedwongen herschikt, is de taal even performatief als toen Hij alles schiep. Het gedicht is getiteld ‘Vuurritueel-de Uitdrijving’ en dat laatste woord verraadt dat dit in zekere zin een nieuw begin is, de trieste wedergeboorte van de mens (1987:20). Het eerste verwijst naar het feit dat de mensen, als waren het wilde dieren, verjaagd worden met behulp van vuur. Het element ‘[...]ritueel’ heeft te maken met de ‘prefiguratie / van brandgloed boven een pleisterplaats’, wat vooruitwijst naar de steden die God als straf zal platbranden (1987:20).

Adam en Eva die naamloos geworden lijken, worden verjaagd en opgezadeld met hard labeur, maar niet vervloekt, merkt de aandachtige lezer die hier aan het woord is op. Dat God de mensen op de valreep nog dierenvellen schenkt, interpreteert hij als spot. Het kan echter evengoed een kwestie van zorgzaamheid en bezorgdheid zijn. De ‘alles wat er te weten viel, niets / weters’ - een zinspeling op het mens*dom* - moeten het, hoe het ook zij, voortaan maar zien te rooien (1987:20).

De taal kan voor de mensen - de ‘tongtalige[n]’ - nooit meer zijn wat ze geweest is (1987:56). Ze weten dat het beter is te zwijgen over hun ‘verzwijgelijk paradijsverdriet’, maar ze gaan ‘worstelend met hun herinnering / in gesprek met de onvoldoende woorden, / om toch nog iets te kunnen onthouden / van hun dag in de Hof’ (1987:20). De *signifiants* zijn, zo blijkt nu heel duidelijk, de *signifiés* niet. De woorden moeten de onvolmaakte mensen met hun onvolmaakte geheugen helpen het paradijs niet te vergeten, maar ook zij blijken onvolmaakt: zij kunnen er slechts een flard van bewaren, de wereld van toen niet helemaal oproepen. Voor het overige dient de taal om te zeuren over het leven, dat aan het eind beschreven staat in een passage die uit *Eerste gedichten* zou kunnen komen: ‘vlakke dagen die de hunne zijn, / waarin

ze zich over alles beklagen. / Wat is het bij elkaar? Windvonk / in houtskoolresten, overblijfsel / van houtskoolvuurtjes, steenafslag, / schrapers, schilfers van vuursteen / op stenige aarde, onheugelijk, laatst, / avondrood, bij een bocht, / op een rivier' (1987:20). Het hoeft niet gezegd dat dat 'avondrood' geen romantische zonsondergang betekent, maar een zinnebeeld is voor het levenseinde, waar het beeld van het verjagende vuur in terugkomt (1987:20).

In de tweede reeks van *Sacrale komedie* staat een op Genesis 11:1-9 en Genesis 10 (vooral Genesis 10:25) geïnspireerd gedicht dat het totale failliet van de taal verhaalt. Er was veel ellende maar er was tenminste nog een 'eentalige aarde'; in 'Babel, de eerste stad' speelt de mens ook die kwijt (1987:34).[116]

Het eerste vers signaleert 'Ruige tijdleemten', hiaten, misschien een allusie op de versnelling die in de Bijbel gebracht wordt door de lange volkenlijsten, waaronder die in Genesis 10 (1987:34). Zulke geslachtsregisters maken duidelijk dat er veel tijd verstreken is.

Er was eens een 'nog eentalige aarde', waarop '[h]et woord, menhir' was (1987:34). Net zoals we het raden hebben naar de precieze functie van de grote onbehouwen stenen zuilen uit de voorhistorische tijd in Keltische streken, kunnen we alleen maar gissen naar de oorspronkelijke taal waaruit alle andere talen geëvolueerd zouden zijn. Het woord dat voorgesteld wordt als een megaliet moet sterk geweest zijn. Maar blijkbaar was het niet sterk genoeg.

In het Bijbelverhaal vestigen de mensen zich in het land Sinear en willen zij een stad, een toren en een naam voor zich maken. Wat die laatste betreft, is er in sommige vertalingen sprake van een gedenkteken, signaleert Edelkoort (Edelkoort s.a:29). In de katholieke Bijbel luidt het: '[D]an krijgen wij naam en worden wij niet over de aardbodem verspreid'.[117] Er kan daarbij gedacht worden aan naam en faam - deze interpretatie maakt de wens van de mensen nog hoogmoediger dan die al is doordat zij uit het oog verliezen dat ze pionnen zijn in Gods plan. Hun verlangen naar een naam lijkt grotendeels neer te komen op een behoefte aan zekerheid, hun onderneming is een poging tot zelfbescherming: de mensen zijn honkvast, zij willen daar en bij elkaar blijven. Dat strookt echter niet met het verlangen van God. De 'vergunning' die de mensen in hun hybris vergeten te vragen en de 'Controleur' brengen een hedendaagse en tragikomische noot in het gedicht (1987:34). De gevolgen zijn minder humoristisch. Als de mensen in hun opzet slagen, zullen ze hoe langer hoe stoutmoediger worden, weet God, dus Hij treedt streng op. Babel wordt een ruïne. De stedelingen die vermoedelijk uit waren op superlatieven worden de inwoners van 'de mislukste verste stad' (1987:34). De syntaxis die lijkt te ontsporen, onderstreept het verval: 'Ze laten / op het werk

de putemmer vallen, leggen / het pikhouweel, de troffel, het schietlood neer / en proberen, blijven tegen geen wind, elkaar, in / proberen met geen woord willende nog / iets betekenen' (1987:34).

Het gedicht eindigt met: 'Men, zegt de ver teruggezien hebbende / wetgever die de Uittocht organiseerde, / geobsedeerde door bestaan in de woestijn, / noemde haar naam Babel / want daar verwarde de / de spraak van de ganse aarde / en van daar verstrooide hen de / over de ganse aarde' (1987:34). Met de wetgever wordt Mozes - die de Pentateuch zou hebben geschreven - bedoeld. De zonet geciteerde slotverzen zijn terug te vinden in Genesis 11:9, maar het woord Heere is tweemaal uit het citaat geschrapt. Na de versplintering van de taal is er niet langer een woord voor God dat iedereen begrijpt, maar de redenen voor de ellips zijn wellicht iets complexer. God stelde zichzelf in Exodus 3 aan Mozes voor als 'Ik ben die ben', door Hamelink vertaald als 'de tegen-woordige', wat het ideaal van het loutere stille zijn uit *Eerste gedichten* oproept (1987:54). Het suggereert dat het wezenlijke nooit benoemd kan worden, dat woorden altijd tekortschieten.

Niettemin heeft de mens die woorden nodig en probeert hij zoveel mogelijk logica in de taal te vinden of te leggen. 'In de dagen van Peleg, / *vandaar de naam*, werd / de aarde verdeeld', zo luidt de verwijzing naar Genesis 10:25 (mijn cursivering, A.D.C.) (1987:34). De naam Peleg is volgens Edelkoort een toespeling op het Hebreeuwse werkwoord palag, dat splitsen betekent (Edelkoort s.a:28). In de slotverzen gaat het over de betekenis van de naam Babel, een woordspeling op balal, Hebreeuws voor verwarren, maar volgens Edelkoort geen juiste afleiding of verklaring van de Babylonische naam Babiloe, die Poort der Godheid betekent (Edelkoort s.a:29).

Samenvattend: hoewel de code aan het begin van de bundel voorgesteld wordt als iets wonderlijks, is zij niet probleemloos. Het lijkt alsof zij aangetast is door slang en mens. De mens kan echter niet zonder haar.

Zoals gezegd, meent Zeeman dat *Sacrale komedie* een duidelijke voorkeur vertoont voor een goed verhaal (Zeeman 1988). Sterke verhalen en het op gepaste wijze vertellen ervan staan centraal in enkele gedichten uit de derde reeks, 'Boek aartsvaders'. Abraham wordt er opgevoerd als een fantastisch verteller en in die zin kunnen deze gedichten de lezer herinneren aan de reeks 'Tusitala' uit *Herinnering aan het verdwenen licht*. 'Tusitala' is een verwijzing naar Stevenson, die deze bijnaam ('storyteller') op Samoa kreeg.[118] De cyclus is in het *in memoriam patris* opgenomen omdat ook de vader van het lyrische ik een meesterlijk verteller was. De vader uit *Herinnering aan het verdwenen licht* duikt op in het 'Boek

aartsvaders'. In 'De handen der engelen', een op Genesis 18 en - vooral - Genesis 19 gebaseerd gedicht over de uitredding van Lot voor de verwoesting van Sodom en Gomorra, lijkt hij te worden aangesproken in de openingsverzen: 'Categorie primordiale sterke verhalen, / ja in jou waar gebeurd, vader' (1987:39). In de derde regel verandert het perspectief echter of krijgen we een metamorfose en lijkt de aangesprokene Abraham te zijn. Er is immers sprake van 'Je steedse neef L' (1987:39). In Genesis 11:26-27 staat dat Lot de zoon is van Haran, de broer van - toen nog - Abram.

Het verhaal wordt vrij gedetailleerd en Bijbelgetrouw verteld. Genesis 19:10, waarin de engelen Lot redden uit de klauwen van de ziedende massa, wordt letterlijk en cursief geciteerd. De rook van een oven komt uit Genesis 19:28. Een keer lijkt er sprake van verdichting. Hamelink laat de engelen immers vrij snel tegen de treuzelende Lot zeggen dat zij de stad niet kunnen verdelgen voor hij gegaan is, terwijl in Genesis 19:22 iets soortgelijks gezegd wordt door de Heer zelf en pas nadat de engelen Lot buiten de stad hebben gebracht. Verder heeft Hamelink Lot materialistischer gemaakt dan hij in de Bijbel is ('gegoed zakenman', 'wil nog niet. Al zijn vele / bezit, achterlaten' (1987:39)). De dichter laat zijn personage, ten slotte, geschokt zijn door wat hij van de engelen verneemt. Over zo'n schok wordt in Genesis niets gezegd; daar gaat Lot meteen zijn schoonzoons waarschuwen. Hamelinks Lot is dus in verschillende opzichten iets menselijker dan het Bijbelpersonage.

'De handen der engelen' begint met een aanspreking van de vader en/of Abraham. Pas aan het einde van dit lange gedicht wordt Abraham opnieuw aangesproken, wanneer verwezen wordt naar enkele andere sterke verhalen, zoals de metamorfose van Lots vrouw in een zuil van zout en de incestueuze wijze - '(en hoe)' - waarop zijn dochters voor progenituur zorgden: 'Zoar, / waar L de zon opgaat, hij behouden / wordt (en hoe), niet zijn vrouw, je nicht / de zoutpilaar, ander verhaal van toen jij, / L's oom, arme geweldige baard, / nog op de gloed in de lucht wachtte' (1987:39).

Aan het eind wordt er een onderscheid gemaakt tussen 'stamvader' Abraham en de blijkbaar eenvoudiger en onschuldiger 'boerenvader' van de ik-figuur (1987:39). De 'stamvader', even gelovig als de 'boerenvader' maar ondanks zijn 'willens, wetens hoopvolle' kant minder naïef, wordt verworpen:

> willens, wetens hoopvolle
> stamvader Abraham, niet
> de mijne, die opsnoof, zag
> in de vlakte 's morgens vroeg
> uit de verte wat gebeurde, hoe boven Sodom
> en Birkenau *een rook opging*

als de rook van een oven waarin
terwijl ik uit de mond van mijn boerenvader
het verhaal van de uitredding
aanhoorde, de zusters van jouw
zoon Kafka, de moeder van jouw
zoon Celan (en hijzelf daarna,
tot in het water toe) as turf
verbrandend ter helle
ten hemel voeren

(1987:39).

Hier wordt een link gelegd tussen het verre, mythische en het recente verleden. Op het moment dat de ik-figuur het Bijbelverhaal van de uitredding hoorde, werd er alweer een massa Joden vernietigd, ditmaal door Duitsers.

Waren die Duitsers wapens in Gods handen? In *Sacrale komedie* worden verschillende Bijbelse figuren - onder wie Mozes en God zelf - met Duitse woorden beschreven. Dit kan betekenen dat de Nazi's een door God gezonden straf waren voor het zondige volk. Het verhaal van de Holocaust zou in ieder geval niet misstaan in het Oude Testament, waarin God zijn al te menselijke volk steeds weer bijna geheel wou verdelgen, om uit een kleine rest een volk Hem waardig te laten groeien. Doordat er Duitse woorden gebruikt worden, wordt gesuggereerd dat de doctrine over een uitverkoren volk zelf een fascistische kant heeft.

In de parallel tussen een ver en minder ver verleden wordt de ‘stamvader’ fel ‘niet / de mijne’ genoemd (1987:39). Dat kan een liefdesverklaring zijn aan de bloedeigen ‘boerenvader’ (1987:39). Het dialect waarin hij zijn verhalen vertelde, wordt hoorbaar in ‘as turf’ (1987:39) - een woordspeling die de lezer kan herinneren aan het ‘aschenes Haar’ van Sulamith uit ‘Todesfuge’ van Celan, wiens zelfmoord hier als een laat gevolg van de Holocaust wordt aangeduid (Celan 2002:46). De verwerping van Abraham heeft mogelijk iets te maken met zijn houding ten opzichte van Gods plan. Abraham moet - dat zal onderstreept worden in het twaalfde gedicht - een van Gods trouwste volgelingen zijn. Voor de verdelging, in Genesis 18, heeft hij er bij God voor gepleit de stad te bewaren als er een klein aantal goede zielen gevonden zou worden. In *Sacrale komedie* komt die passage niet voor. Het is zeker niet zo dat Abraham daar in blijde verwachting verkeert wanneer hij ‘op de gloed in de lucht wacht[...], // willens, wetens’ (1987:39). De spreekstem heeft medelijden met de ‘arme geweldige baard’ die ondanks alles blijft hopen dat God de straf niet zal uitvoeren (1987:39). Maar Abraham lijkt zich toch veel makkelijker te kunnen verzoenen met de gewelddadige, verwoestende kant van de godsdienst dan de ik-figuur.

In ‘Dochter van Juda’ (een beeld voor Jeruzalem en - metonymisch - het volk), het enige gedicht uit het ‘Boek Jeremia de elegische’, is de aangesprokene een van de zondaars die niet willen luisteren naar de profeet:

> Licht overgevoelig
> mag jij me wel noemen, een treurzieke
> kauw die schreef, en vergeet niet
> in wat voor omstandigheden, *Hij heeft*
> *bij de dochter van Juda het klagen*
> *en kermen vermenigvuldigd.* Dat heb je je, net zo
> en in niet mindere rampjaren, voor horen lezen. En neig
> je hart nu maar, want heb ik geen gelijk gekregen? Je hebt zelf
> door je vaders als door Lévinas' onfeilende ogen de vernietiging,
> de redding van Zijn volk in het vuur
> van het inferno gezien
>
> (1987:141).

‘Licht overgevoelig / mag jij me wel noemen’: er staat niet ‘mag men me wel noemen’ en ook niet ‘mag je me wel noemen’, wat algemener en onpersoonlijker zou zijn geweest (1987:141). Jeremia spreekt de hoofdfiguur uit Hamelinks persoonlijke poëzie met een priemende wijsvinger aan. Hem valt een (twijfelachtig) privilege te beurt, waarmee Jeremia hem misschien wil paaien: hij mag de profeet overgevoelig noemen, mogelijk omdat hij dat ook is, omdat ze dat gemeen hebben. Dat Jeremia het schrijverschap claimt, het schrijverschap in moeilijke omstandigheden bovendien, kan beschouwd worden als een tweede poging om een gevoel van verwantschap op te wekken bij de jij-figuur.

‘[L]icht overgevoelig’ is een understatement (1987:141). Men hoort de naam Jeremia vandaag nog in het werkwoord jeremiëren. Ook in dit gedicht hanteert de profeet een zeurderige, betweterige, gelijkhebberige toon, en hij noemt zichzelf een ‘treurzieke kauw’ (1987:141). Een kauw is een kraaiachtige; A.E. Brehm schrijft dat deze vogel onder alle omstandigheden zijn opgewekt humeur weet te bewaren, dat hij zijn streek verlevendigt en dat hij een sterke gemeenschapszin heeft (Brehm s.a:214). Dat laatste kan wel kloppen, maar de overige karaktertrekken passen niet bij Jeremia. Mogelijk noemt hij zichzelf een kauw omdat hij daar uiterlijke kenmerken van heeft (de kauw is een zwarte vogel en een kraai is volgens Van Dale een geestelijke (Van Dale 1999:1574)), en misschien ook omdat het woord kauw aan herkauwen kan laten denken. Dat de kauw ‘treurziek’ is, kan de lezer wantrouwig stemmen (1987:141). Treuren is niet de opdracht van de profeet; zich (behaaglijk) wentelen in treurnis heeft zelfs iets zondigs. De profeet moet het volk van God een spiegel voorhouden,

berispen, aanzetten tot bekering en de straf voorzeggen. In ‘Dochter van Juda’ - in de centrale, gecursiveerde verzen - lijkt de Holocaust in het leven te zijn geroepen door God, bedoeld als een straf en als een middel om het kaf van het koren te scheiden.

Wat Abraham betreft: ook in het twaalfde gedicht wordt de aartsvader voorgesteld als een griezelig trouwe volgeling van God. ‘Zetel te Mamré’ begint met: ‘Abracadabraham ab Ur / der vertelsels’ (1987:42). De toverspreuk kan te maken hebben met de vele wonderen die Abraham ten deel vallen, maar ook met het magische en betoverende van zijn vertellingen. Ab betekent volgens Van Dale van, vanaf, door (Van Dale 1999:46) en Ur blijkt onder andere uit Genesis 15:7 de woonplaats te zijn die Abraham achterlaat om op bevel van God naar Kanaän te gaan. Zoals gezegd, betekent ab ook vader, en in Ur weerklinkt oer-, de oorsprong. De stamvader is de vader van alle vertellers en vertellingen. De oerverteller kan toveren met woorden. De ik-figuur hangt aan zijn lippen en dringt er bij Abraham op aan dat die al zijn lotgevallen vertelt. Hij wil horen hoe Abrahams ‘eerstgegraven put proefde’ - in Genesis 14:10 is er sprake van lijmputten maar wellicht is het beter hier te denken aan de eerste waterput, te vinden in Genesis 21:22-34 en dan vooral in Genesis 21:30 (1987:42). Hij wil het verhaal beluisteren van Sara, die zo'n mooie vrouw was dat Abraham haar op reis voorstelde als zijn zus, omdat hij bang was anders gedood te worden door jaloerse pretendenten - Genesis 12:11-20 en Genesis 20. In het ‘oor / logje’ is er nog even aandacht voor het bevallige oor van Sara, maar gaat het vooral om de oorlog die Abraham in Genesis 14:14-17 voert om Lot uit vijandelijke handen te redden (1987:42). Over de ontmoeting met Melchizedek, priester en koning van Salem in Genesis 14:18-20, wil de toehoorder eveneens alles weten. De ‘laatbloeier’ moet natuurlijk ook vertellen over de dienstmeid Hagar en hun kind Ismaël (Genesis 16 en 21), en over de belofte van een groot nageslacht die God hem onder andere in Genesis 22:17 deed, de belofte die waarheid werd met Izak (1987:42).

De ik-figuur wil al die sterke verhalen horen, en de wijze waarop ze verteld worden is van het grootste belang. Hij wil dat de verteller ‘lacherig’ is - misschien is daarin een echo hoorbaar van de lach van Sara, die niet kon geloven dat zij op haar hoge leeftijd nog een kind zou baren (1987:42). Abrahams vele positieve verhalen en de positieve manier waarop ze verteld worden, moeten het onmogelijke proberen te bewerkstelligen: ze moeten de ik-figuur in slaap wiegen voor de gruwel van het verhaal dat tot het laatst wordt bewaard, de ‘van / verst opgehaalde schrik- / herinnering’ (1987:42). Er staat:

> Vertel toch, [...]
> [...] en lach
> opnieuw, herinneraar,

koninklijke, over mij,
want hoe kan ik (zo waar
is dat in jou, koel
voor je tentkleed zittend
bij de eikenbossen, alle
komenden gezegend werden),
over toch maar enkele
tussen ons onbeduidende
millennia, je naderkomen,
je woord durven geloven,
dan zo, vader, na die van
verst opgehaalde schrik-
herinnering: je zoon al
stemmeloos liggend, keel
boven de bloedgeul waarin jij,
beestmens, net voor je je omdraait
nog even grievend gelooft als hij
in jouw flensmes dat hem moet
slachten voor een barmhartige
die er ook niet meer op weet
dan een schaap met de horens
in de omsomberde éven doorschitterde
haken en ogen der struiken vastgelopen?

(1987:42).

Een vader die ertoe bereid is zijn zoon te offeren omdat hij gelooft, omdat zijn God hem dat opgedragen heeft, moet de zoon van de 'fundamentalist' uit *Herinnering aan het verdwenen licht* ongemakkelijk stemmen (1986b:30). Toch is het duidelijk dat de ik-figuur zelf wil kunnen geloven. Hij zoekt toenadering tot Abraham in zijn 'Zetel te Mamré' (1987:42). Zonder twijfel heeft dat iets te maken met de overpeinzing tussen haakjes: '(zo waar / is dat in jou, koel / voor je tentkleed zittend / bij de eikenbossen, alle / komenden gezegend werden)' (1987:42). Het woord zo kan een synoniem zijn voor als en de toenadering dus op de helling zetten, maar het kan evengoed het geloof in de zegen onderstrepen. Dat de ik-figuur Abraham de hand reikt, blijkt verder uit het feit dat hij hem 'vader' (1987:42) noemt, terwijl hij hem amper een gedicht geleden nog kordaat afdeed als 'niet de mijne' (1987:39).

De afwisseling of ambivalentie van verwerping en identificatie maakt duidelijk dat het geloof van de ik-figuur nog geen uitgemaakte zaak is. Opnieuw lijkt de gewelddadige kant van de godsdienst hem tegen te houden in 'Zetel te Mamré'. Niet dat paar onbeduidende millennia maakt de toenadering tot Abraham moeilijk, wel het verhaal uit Genesis 22 dat hier in al zijn horror ('beestmens', 'flensmes' (1987:42)) verteld wordt. Terwijl alle andere sterke verhalen van Abraham heel snel de revue passeren, wordt er aan het eind van het gedicht

ingezoomd op Genesis 22:9-10 en krijgen we daar een vertraging. Hamelink kleurt het plaatje psychologisch in: terwijl Abraham rotsvast gelooft in de 'bloedgeul' (in het offer dus), gelooft de zoon in het 'flensmes' en is die laatste dus vooral bang (1987:42). Opvallend is dat Hamelink de Bedenker van het spelletje eveneens paf laat staan van de trouw van zijn volgeling. Terwijl God in de Bijbel vooral trots is en hij Abraham beloont voor wat beschouwd wordt als het hoogtepunt in diens geloofsleven, is Hij in de Hamelink-vertaling radeloos.

Om in termen van het communicatieve schema te spreken, de ontvanger vraagt de zender hier om een bepaald soort van contact. De spreker moet lacherig vertellen, opdat de boodschap verteerbaar zou zijn. Hieruit blijkt dat niet alleen het wat, maar ook het hoe belangrijk is.

In de gedichten die tot nu toe aan bod gekomen zijn is de taal belangrijk, en dan vooral het mondelinge aspect ervan. Zo klinkt in 'De handen der engelen' ontzag door voor de 'voertaal' van de engelen (1987:39). Die wekt de indruk van een ernstig gesprek, want een voertaal is de taal waarin men gesprekken voert, met name in het onderwijs, in officieel verkeer en bij onderhandelingen (Van Dale 1999:3808). Het woord voertaal verraadt ook wat de engelen willen en zullen doen: Lot uit Sodom voeren. Alweer lijkt de taal magisch: wat gezegd wordt, zal gebeuren. De kalmte en de 'gezaghebbende woorden' van de engelen contrasteren scherp met de 'onstuimige taal' van de vertwijfelde Lot wanneer die over Gods plannen is ingelicht (1987:39).

Het mondelinge speelt verder een belangrijke rol in de gedichten waarin de spreekstem zijn bewondering voor Christus uit, bijvoorbeeld 'Exempel' (1987:158). Die titel roept nochtans meteen de gedachte op aan het schriftelijke, aangezien een exempel ten eerste een voorbeeld, een voorschrift, een schrijfmodel is, en ten tweede een middeleeuws stichtelijk verhaal dat een ingreep van God of een heilige in de loop van de wereld inhoudt (Van Dale 1999:927).[119] Het schriftelijke mag hier uiteraard niet onderschat worden. De verhalen die Hamelink hervertelt zijn in schriftelijke gedaante tot ons gekomen, om maar een reden te noemen. Het voorbeeld dat de ik-figuur in Lucas 2:40-51 ziet, heeft echter vooral te maken met de toon van de jonge Jezus: 'Dit exempel is voor mij, zoon van leem / en geest, tegen kritiek bestand. Jij / die als kind in de tempel over David / en de toonbroden doorvragend aan de godgeleerden / wanneer je moeder je komt halen zegt / "ik heb les in de ideeën van mijn vader" / en dat zo kroonprinselijk als het hoogstens / tot Bathséba door Salomo eens was gezegd' (1987:158).

Wat Christus zegt en hoe hij het zegt: het is ‘kroonprinselijk’ (1987:158). Jezus wordt in ‘Exempel’ in de eerste plaats als een zoon geportretteerd. Men zou kunnen zeggen dat hij hier brutaal is tegen zijn moeder. Voor de hoofdfiguur is het verhaal echter ‘tegen kritiek bestand’ (1987:158). Het licht valt in dit gedicht immers op een uitzonderlijke vader-zoonrelatie, waar de (blijkbaar wat te nuchtere) moeder in wezen buiten staat, en dat klinkt bekend. ‘“[I]k heb les in de ideeën van mijn vader”’ (1987:158): in dat ene zinnetje lichten verzen uit *Herinnering aan het verdwenen licht* en *Responsoria* op, zoals deze reeds geciteerde: ‘Ik hoorde minder bij jou / dan bij hem. Door zijn mond / sprak alles zich uit, / van de heraldische slang in de hof / tot spitsmuis en putter / en de triomf van de regenboog / maakte de wereld rond’ (1993:127). Ook het jonge lyrische ik kreeg graag les in het gedachtegoed van zijn vader. Wellicht vertoonde hij als kind dezelfde leergierigheid als de jonge Christus. Siertsema schrijft in dat verband:

> Het gedicht over de twaalfjarige Jezus in de tempel is duidelijk vanuit sympathie of een zekere bewondering geschreven. Dat Jezus bij die gelegenheid vragen stelde over David en de toonbroden is een staaltje verbeeldingskracht, waarmee vooruit gegrepen wordt op een twistgesprek met de farizeeën over het aren plukken op sabbat, een episode die later ook in *Curriculum vitae* wordt genoemd. Opvallend is dat Hamelink Jezus niet met David zelf, maar met zijn zoon Salomo vergelijkt. Naast het soevereine van Jezus' houding zou hierdoor ook de associatie met wijsheid beoogd kunnen zijn (Siertsema 1992:138).

Het mondelinge is verder belangrijk in het gedicht ‘Zinswending’ (1987:160) dat, zoals Siertsema opmerkt, verwantschap vertoont met ‘Exempel’: ‘Ook hier onverholen bewondering voor een soevereine uitspraak, hier het spreken op eigen gezag’ (Siertsema 1992:139). In ‘Zinswending’ gaat het over de bergrede uit Mattheus 5-7: ‘In dit detail uit de uitgebreide / summiere berichtgeving meen ik dan iets / van onverwisselbaar Semitische scherpte, de aanwezigheid / van je spreekstem op te vangen, iets wat / in de orde van jouw wereld (overlevering / van openbaring, zorgvuldig ontzagvol door / gegeven aan kleine kinderen al) niemand / ooit gezegd had en wat jij zegt met de vaste / passaatdrift van een onverlet zelfbewustzijn. / De geleerden, woordenaren, hebben / gezegd en zullen zeggen, *maar ik / zeg u*’ (1987:160).

De ‘woordenaren’ lijken misdadigers (1987:160). Een woordenaar zal wel tot het slag van de moordenaar behoren. Het moet gaan om mensen die woorden geweld aandoen en/of anderen geweld aandoen met woorden. De ‘geleerden, woordenaren’ zijn mannen van het holle woord, van de dode letter, Jezus niet.

Met zijn '*maar ik / zeg u*' drukt Christus een hiërarchie uit (1987:160). Zijn woord is waardevoller dan dat van de anderen. Ik zeg u de waarheid en niets dan de waarheid, verklaart hij, en hij lijkt de enige te zijn die dat kan. In Mattheus 7:29 staat dat het volk onder de indruk is, omdat Jezus niet spreekt als een schriftgeleerde, maar wel als een 'macht hebbende'. '[W]at [...] niemand / ooit gezegd had', zegt hij: niemand liet zijn macht, zijn eigen woord voordien zo gelden (1987:160). De profeten begonnen hun toespraken met: 'God zegt'. Jezus' woord is echter gelijk aan dat van God. Zijn zelfbewustzijn is (bijna) identiek aan zijn bewustzijn van God, of van diens plaats in zijn leven.

De individualiteit die Hamelink opmerkt en die hij beklemtoont door een enjambement in '*maar ik* / *zeg u*', is dus relatief (1987:160). Maar ze is er wel degelijk. Jezus is de spreekbuis van God en zijn scherpte is de scherpte eigen aan zijn volk, maar de hoofdfiguur hoort onmiskenbaar iets van een eigen 'spreekstem' (1987:160). Dat het de ik-figuur meer om die ene zinswending gaat dan om wat erop volgt, blijkt uit het feit dat die 'les in kale reine poëzie' in een aparte strofe staat en tussen haakjes (1987:160). De 'les' omvat de hoogtepunten uit de bergrede of wat die voor de hoofdfiguur zijn, met als orgelpunt Mattheus 5:37: 'Laat je ja ja zijn, / je nee nee' (1987:160). Met andere woorden: 'twijn[...]' de taal niet met een 'gesplitste / ondoorgrondbaar losse tongvlijm' zoals de slang in 'Boek Adam' (1987:17).

De ik-figuur is gefascineerd door het mondelinge, het gezagvolle spreken, maar het schrijven is in *Sacrale komedie* ook belangrijk, bijvoorbeeld in 'Boek Mozes: wetgever, gunstgenoot'. Opvallend is dat Mozes daar wordt voorgesteld als de schrijver van de stenen tafelen, terwijl de Heer die in de Bijbel zelf maakt. In Exodus 31:18 luidt het: 'En Hij gaf aan Mozes, als Hij met hem op den berg Sinaï te spreken geëindigd had, de twee tafelen der getuigenis, tafelen van steen, beschreven met den vinger Gods'. In Exodus 32:16 staat, volgens D.S. Attema (Attema s.a:204) om te beklemtonen hoe waardevol de stenen tafelen zijn als Gods eigen werk: 'En diezelfde tafelen waren Gods werk; het geschrift was ook Gods geschrift zelf, in de tafelen gegraveerd'. In de eerste strofe van Hamelinks 'Berg der wet' klinkt het:

> Vanaf
> de arendsspreuk
> aan het begin
> het fokstierengebrul
> gehoord hebbend trans
> scribeert hij
> de tien scher

pe woorden
in de twee
steenplaten

(1987:68).

Bij de ‘hij’, die in de tweede strofe de stenen tafelen aan diggelen gooit, moet aan Mozes gedacht worden (1987:68).

Mozes ‘trans / scribeert’ (1987:68). Het enjambement haalt zijn kracht voor een groot stuk uit de extra s. Het substantief trans betekent onder andere een rand, kring en een hoog gelegen plaats, met name het uitspansel, de hemel (Van Dale 1999:3487). Het gaat hier dus om de scriptie van de trans, van de hemel, om een dictee van God, die Mozes' handje vasthoudt. Het sublieme van wat geschreven wordt, wordt gesuggereerd door een betekenis van het prefix trans-: het door het tweede lid genoemde overschrijdend, overstijgend (Van Dale 1999:3488). Dit is geen gewone schrijverij. Mozes laveert immers tussen twee werelden. Als raakpunt van hemel en aarde is de berg in menig belangrijk Bijbelverhaal de ontmoetingsplaats van God en mens, schrijven Den Heyer en Schelling in *Symbolen in de bijbel* (Den Heyer & Schelling 2000:44). Hamelink had het vaak over bergen in *Stenen voor mijzelf* en associeert Mozes geregeld met steen. Hij is ‘de steenachtige’ (1987:69), ‘de steensprakige’ (1987:61). Mozes, die een beeld voor de dichter kan zijn, zet de ‘arendsspreuk’ (1987:68) - ook arenden waren belangrijk in *Stenen voor mijzelf* - om in een taal en vorm die de gewone mensen kunnen bevatten met hun beperkte ‘geestesspanwijdte’ (1993:14). De taak van de dichter komt dus neer op gidsen, leiden, en dit vaak op een autoritaire manier. Mozes wordt in ‘Hoofdkwartier’ ‘de führer / die het boekstaaft’ genoemd (1987:69).

Hamelink heeft nog een belangrijke wijziging aangebracht in de Bijbeltekst. In *Sacrale komedie* hoort de transcriberende Mozes op de berg van het begin af het ‘fokstierengebrul’ van de in alle opzichten lagere wereld (1987:68). Het gebral contrasteert pijnlijk met de ‘arendsspreuk’ (1987:68). Een arend is een roofdier, maar vooral groot, vrij, machtig, en het woord spreuk klinkt wijs en poëtisch. Het ‘fokstierengebrul’ is lelijk, beestachtig, aards en roept de gedachte op aan het gouden kalf (in sommige vertalingen de gouden stier), dat Aaron voor de Israëlieten (‘papkinderen’) maakte omdat ze bang waren zonder Mozes (1987:68). In de Bijbel hoort Mozes het lawaai pas wanneer hij de berg afdaalt - in Exodus 32:17-18 is dat; God had het wel vroeger gemerkt en hem ervan op de hoogte gebracht in Exodus 32:7-10. Volgens Attema hebben de Israëlieten het afgodenbeeld gemaakt aan het eind van de veertig dagen (Attema s.a:202). Bij Hamelink hebben ze blijkbaar niet zo

lang gewacht. Toch blijft God - die de Israëlieten in de Bijbel in eerste instantie wil verdelgen als straf voor hun ontrouw en alleen Mozes tot een groot volk wil maken - daar bereid tot een verbond en blijft Mozes 'trans / scriberen' (1987:68). Misschien doet de auteur dat net omdat hij het 'fokstierengebrul' hoort, omdat hij weet dat de mensen van nature laag zijn en ze behoefte hebben aan een hogere wet, al maakt hij zich wellicht weinig illusies over de ingang die dat hogere zal vinden (1987:68). Misschien schrijft hij zelfs tegen beter weten in.

'Berg der wet' bestaat uit twee delen. Onder andere door de talrijke enjambementen zijn het smalle en gedrongen strofen, waarin de vorm van de stenen tafelen herkend kan worden. Vorm en inhoud, impliciete en expliciete metapoëzie, komen hier dus samen. Dat dit gedicht de vorm van de Wet heeft, kan betekenen dat een gedicht belangrijke richtlijnen voor het leven kan bevatten.

In het wit tussen de twee strofen ontdekt Mozes waar het 'fokstierengebrul' precies om gaat (1987:68). Hij verneemt dat Aäron een afgodenbeeld voor de Israëlieten heeft gemaakt, en gooit de stenen tafelen daarom stuk in de tweede strofe. Hamelink benadrukt dat hij dat doet zonder de toestemming van God: 'zonder / ruggespraak / of amende honorabele / de bloedheilige in ge / wettigde woede / daarna voor de ogen / van papkinderen / onder aan de berg / massa der wet / verbrijzelend' (1987:68). Attema stelt dat deze ongeoorloofde handeling een uiting was van toorn en met zonde gemengd (Attema s.a:204). Mozes' drift verraadt dat hij ook maar een mens is. Het woord 'bloedheilige' verwijst naar de stenen tafelen, maar het neologisme kan (zeker als we de 'massa der wet' interpreteren als de stenen tafelen) ook op dat menselijke slaan: Mozes is een heilige van vlees en bloed (1987:68). '[B]loedheilige' roept overigens ook de gedachte op aan het bloedbad dat hij laat aanrichten als straf in Exodus 32:26-29 (1987:68).

Het tweede paar stenen tafelen - uit Exodus 34 - komt eveneens aan bod in *Sacrale komedie*. Over die Bijbelpassage merkt Attema op: 'Het enige verschil met de eerste tafelen is, dat thans Mozes ze gereed moet maken, terwijl de eerste door God zelf werden uitgehouwen. Wel beschrijft God ze zelf ook thans weer' (Attema s.a:208). Bij Hamelink is Mozes opnieuw de schrijver. In 'Veertig dagen bij God' klinkt het:

> De steile
> kringen van de oude
> arenden en hun jongen
> hem tot voorbeeld
> boven zich, schrijft hij
> andermaal de tien
> woorden van kracht

voorbij hun graniet,
voorbij de vergruizing
van Thebe en Akkad,
Sparta en Xanten. En aan
die steen brak de wet
van de Etna, Empedokles
en de afgezonderde,
Hölderlin. *Want hun*
rotssteen is niet
gelijk onze rotssteen,
de onzichtbare, met het
onuitwisbaar inschrift
uit het lied van de wetgever
die onder het oog der edelen
van zijn volk de put
sloeg bij Massa, de bron
waar men recht spreekt
bij Meriba. Die staf
beproeft, die steen meet
van elke andere steensoort
de hardheid. En hieraan
ontspringt de bloei
van Aärons staf. Hieruit ook
vloeit mettertijd nieuw
Semitisch gezang voort

(1987:71).

Net als in ‘Berg der wet’ komen hier arenden voor. In ‘Veertig dagen bij God’ zijn zij dubbel belangrijk. De oude adelaars geven immers het goede voorbeeld aan hun jongen wat het maken van ‘steile / kringen’ betreft, maar ook aan de schrijver Mozes (1987:71). Bij de kringen kan gedacht worden aan intertekstualiteit, net als bij het Semitische gezang uit het slotvers.[120] De bloei van Aärons staf is volgens Numeri 17 het teken van God dat aan Aäron en de zijnen het voorrecht van het priesterambt toekomt. Het is een teken dat als een altijddurende herinnering bewaard zal blijven zodat de indruk niet teloorgaat, maar telkens vernieuwd wordt, verklaart Edelkoort (Edelkoort s.a:321). In het gedicht betekent de bloei meer dan Aarons uitverkiezing voor het priesterschap; het is een teken van overwinning. De staf komt volgens de spreekstem in bloei doordat zij en de steen zich meten met andere(n) en steeds dezelfde Overwinnaar duidelijk wordt. Het bijbehorende triomfgezang kunnen we tot in deze verzen horen doorklinken. Het is immers duidelijk dat we *Sacrale komedie* als ‘nieuw / Semitisch gezang’, voortgevloeid uit de woorden van de stenen tafelen, mogen beschouwen (1987:71). Het is even duidelijk dat de klemtoon hier meer op de triomf van de woorden dan op de triomf van het geloof ligt. De kracht van taal en verhaal en de kracht die zij een mens

kunnen geven, blijken alleszins uit de verzen over ‘de van ouds her / gebeukte steenwereld / van het eeuwige, / *onbeklimbare, het / in het Hebreeuws / beklommene*’ (mijn cursivering, A.D.C.), die de lezer niet alleen aan gebeden laten denken (1987:71).

Niet alle gedichten uit *Sacrale komedie* over het schrijven klinken even triomfantelijk. Uit het enige gedicht in ‘Boek de ziener Samuel’ blijkt dat een boek al te vaak niet gelezen wordt. De titel is geïnspireerd door 1 Samuel 9:9: ‘een profeet werd eertijds een ziener genoemd’.[121] Het gedicht ‘Boekwerk’ laat dat woord ironisch en zelfs schamper klinken (1987:89). Het venijn zit in de staart en is tussen liggende streepjes geplaatst: ‘Saul was, op grond van mijn visie, koud / uitverkoren, ingehuldigd, als koning / bejubeld. En ik sprak tot het volk / van het recht van de vorst en schreef / de eerste grondwet in een speciaal / dichtbij de ark gedeponeerd boekwerk, waarvan alle latere regeerders / van de eerste constitutionele monarchie / ter wereld een afschrift bezaten / maar waarin na David - dat wist ook ik / niet vantevoren - maar weinigen nog wel eens lazen’ (1987:89).

Samuel is hier zelf aan het woord in een terugblik op wat beschreven staat in 1 Samuel 8-9 en 1 Samuel 10:17-27 (1 Samuel 10:25 is erg belangrijk in het gedicht). In 1 Samuel 8 verlangt het volk een koning, zoals de andere volkeren. Volgens Oosterhoff willen de Israëlieten een centrale leiding tegen de hen omringende vijanden en ervaart God dit als een kaakslag, maar zal Hij het volk geven wat het vraagt: een heerser, inclusief alle problemen die die met zich mee zal brengen, zoals voorspeld in 1 Samuel 8:11-18 (Oosterhoff s.a:248). Het volk krijgt een koning die ‘koud / uitverkoren’ is ‘op grond van [Samuels] visie’, dus op grond van Gods visie (1987:89). God heeft volgens Oosterhoff geen probleem met het feit dat het volk een koning heeft, maar wel met de mogelijkheid dat het volk hem als een gevolg daarvan zal verlaten (Oosterhoff s.a:248). De vorst van Israël moet dan ook een theocratische koning zijn. Het wetboek dat Samuël geschreven heeft, wordt in de tempel voor het aangezicht des Heeren gelegd, in de hoop dat het wereldlijke en het goddelijke bestuur één zullen zijn. Iedere vorst van Israël moet van het wetboek een afschrift hebben.[122] In 2 Koningen 22 wordt een wetboek teruggevonden bij de restauratie van de tempel en beseft Josia, koning van Juda, dat zijn vaderen zwaar gezondigd hebben. Het wetboek was er dus lange tijd niet meer aan te pas gekomen.

‘[D]at wist ook ik / niet vantevoren’: het enjambement laat de volle klemtoon vallen op de gefnuikte trots en de frustratie van de profeet/schrijver (1987:89). Een profeet weet het doorgaans wel van tevoren. Samuel de ziener had het niet gezien. Een profeet ziet natuurlijk alleen wat God hem te zien geeft. Mogelijk voelt Samuel zich door God belachelijk gemaakt.

Dat er niet in Samuels boek gelezen wordt, is in ieder geval tegen Gods plan. ‘Boekwerk’ biedt cultuurkritiek: niet alleen op de heersers die het niet zo nauw nemen met het recht, met de hogere wet, met ethiek, maar ook op de mensen die niet meer lezen wat ze moeten lezen. De zin tussen liggende streepjes klinkt erg ontgoocheld. Misschien suggereert hij zelfs dat Samuel zich, als hij het allemaal op voorhand had geweten, de moeite had bespaard.

Dat er nog aandachtige lezers zijn, bewijst de ik-figuur die het hoofdpersonage is van Hamelinks persoonlijke gedichten. *Sacrale komedie* is in grote mate een leesverslag van de Bijbel. Een goed boek is nooit op - de vader bleef maar lezen in zijn ‘Partituur’ - en in vele gedichten lijkt de lectuur dan ook nog aan de gang. Wij lezers zien de lezer die de hoofdfiguur is, interpreteren. De dynamiek van de interpretatie manifesteert zich soms in een minuscuul woord. Ik vermeldde al ‘dus’ uit ‘Creatio ex nihilo’: ‘(“om scheiding te maken tussen het licht / en de duisternis”. Toch aartsvijanden gebleven dus)’ (1987:13). Het duidelijkst is de aandachtige lezer aanwezig in de reeks over Koning David.

In het gedicht ‘Abigaïl’ wordt het verhaal uit 1 Samuel 25 vlotjes en levendig verteld (1987:103). Men zou door het parlando-karakter zelfs kunnen denken dat het een ooggetuigenverslag is, maar die illusie raakt men snel kwijt: ‘Presenttijd. Eén keer raden. Elk present / de beschermer frontaal geweigerd. Bloedeed, / “een iegelijk gorde zijn zwaard aan”, / de hele heisa’ (1987:103). Het citaat laat al vermoeden dat er een lezer aan het woord is, maar helemaal zeker van het feit dat hier alweer een sterk verhaal wordt herverteld, raken we pas een seconde later. Er staat, wat technisch: ‘De mooie passage / door de bergengte nog. En een ander / sprookje breekt in’. Ik schreef al dat woorden met een dubbele betekenis, zoals ‘leaves’, metapoëtisch kunnen werken.[123] ‘[P]assage’ is een woord met een dubbele bodem: het verwijst naar de tocht door de bergen, maar ook naar de Bijbelpassage waarin die tocht beschreven staat, al is die passus niet erg uitgebreid, staat er in 1 Samuel 25:20 alleen iets over ‘het verborgene des bergs’ (1987:103). Met het sprookje dat inbreekt, wordt de romantische verhaallijn in 1 Samuel 25 bedoeld. De vrouw van Nabal doet wat haar man weigert: zij geeft David de geschenken die hij, door hen te beschermen, verdiend heeft. Zij zal zelf een van zijn verworvenheden worden.

Het einde van het gedicht maakt nog duidelijker dat dit geen ooggetuigenverslag is. Daar spreekt de verteller David, die in de tweede regel ‘De jonge beleidvolle sjeik’ werd genoemd, plots aan: ‘En jij, mijn liefde van Juda, / antwoordt opeens sober, zonder bedenken / het enige, “je hebt gelijk”’ (1987:103). In de Bijbel is Davids antwoord iets uitgebreider (1

Samuel 25:32-35). '[H]et enige' betekent wellicht dat David het enig mogelijke, het enig juiste antwoord geeft, en dat het enig, schitterend, is (1987:103). '[M]ijn liefde van Juda' wijst op de populariteit van David in Juda; de woordgroep toont ook aan dat het hoofdpersonage meer van David houdt dan van de rest van Juda, waartoe nochtans ook Christus behoort (1987:103).

Lijkt 'Abigaïl' aanvankelijk een ooggetuigenverslag te kunnen zijn, dan verraadt de titel van het volgende gedicht uit 'Boek Koning David' al dat hier een lezer aan het woord is die ditmaal zal inzoomen op een 'Strofe voor Jonathan' (1987:105). Die strofe komt uit het treurlied dat David zingt wanneer hij vernomen heeft dat Saul en zijn zoon Jonathan gesneuveld zijn. Dezelfde Bijbelpassage heeft Hamelink geïnspireerd tot een gedicht uit *Herinnering aan het verdwenen licht* dat nog minder verhullend is wat zijn inspiratiebron betreft. Het draagt de titel '2 Samuel 1' en is deel van de reeks 'Manifestaties' (1986b:89).

In die cyclus concretiseert, realiseert de Bijbel zich in het dagelijkse, wat niet zelden leidt tot een eerbetoon aan de vader. Dat gebeurt heel openlijk in het gedicht 'Transformatie', over de dagen na de bevrijding waarin wraak genomen werd op de zwarten (1986b:85). De kleine ik-figuur zag hoe een 'geluidloze vrouw die een soldaat / gehad had', een vrouw die hij waardeerde omdat ze zijn kat niet uit haar tuin joeg, vernederd werd op het transformatorhuisje (1986b:85). Zijn vader leidde hem naar binnen. Het niet begrijpende jongetje van toen begrijpt de dingen nu maar al te goed: 'Eer zij die Kyrios van je die meer fatsoen had, / aan de kant van die vrouw stond, niet / aan die van pis en poep. Je keek niet, duwde / me voor je uit naar binnen, deed zorgvuldig, / onder het oplaaiend gejouw en gejuich van de verblinden / de deur achter ons toe. [...] / *De daad zelf is zijn unieke lof, / dat wist je. Maar jij / hebt de hand geleid die dit, / als in de kantlijn van jouw H. Schrift / van je opschrijft'* (mijn cursivering, A.D.C.) (1986b:85). Heilige Schrift wordt Hamelinks Schrift, ook in *Sacrale komedie*.

In '2 Samuel 1 "lijkt de lezer de Bijbelpassage niet helemaal te kunnen vatten: "Gij bergen van Gilbóa, noch dauw / noch regen moet op u zijn. / Dat ging. Sauls schild hoorde ik. / Gezalfd ware geweest. Met olie. / Maar vers 26 maakte het moeilijk' (1986b:89). De eerste verzen zinspelen op 2 Samuel 1:21. David spreekt daar de vloek uit over de plaats waar Saul en Jonathan gesneuveld zijn; hij wil dat die grond onvruchtbaar wordt (Oosterhoff s.a:308). Verder wordt er volgens Oosterhoff verwezen naar de gewoonte de leren schilden met olie te bestrijken om ze duurzaam te maken. Dat dat van Saul nu onverzorgd op de grond ligt, begrijpt de lezersfiguur. Wat het moeilijk voor hem maakt, is het Bijbelvers waarin de relatie van Jonathan en David centraal staat. In vers 26 zingt de laatste: 'Ik ben benauwd om

uwentwil, mijn broeder Jonathan! Gij waart mij zeer liefelijk; uw liefde was mij wonderlijker dan liefde der vrouwen'. Dat kan de ik-figuur niet vatten, tot op een dag aan zee: 'Op het strand toeziend / moest ik je met al mijn sympathie bijstaan / terwijl jij, net zo *benauwd*, je op de hoogste top / van de golf waagde' (1986b:89).

Vers 26 speelt een even prominente rol in 'Strofe voor Jonathan' uit *Sacrale komedie.* In deze bespreking van 2 Samuel 1:17-27 wordt Jonathan aangesproken:

> Zeven keer de viriele zware arendsschreeuw
> naar de berghellingen van Gilbóa
> om je vaders vergane scharlaken en gouden glorie,
> de verloren krijgswapens, onder gejuich van onbesnedenen
> door de straten van Askelon gevoerd. En dan,
> vlak voor het eind, de gang in een wonderbare kreet
> voor jou onderbrekend, *ik ben benauwd om uwentwille,*
> *mijn broeder Jonathan. Gij waart mij zeer lieflijk.*
> *Uw liefde was mij wonderbaarder dan de liefde*
> *van vrouwen*, stem van het hert
> met de pijl in de keel
>
> (1987:105).

Al aan het begin, waar gewezen wordt op de zeven verzen (2 Samuel 1:19-25) die aan hét vers voorafgaan, wordt gesuggereerd dat het gedicht culmineert in vers 26. De 'viriele zware arendsschreeuw[en]' contrasteren met het kwetsbare, gevoelige, voor sommigen misschien in de richting van het homo-erotische gaande vers 26, dat echter niet als seksueel geladen moet worden beschouwd (1987:105). Oosterhoff noemt de zelfopofferende liefde die Jonathan David toedroeg een liefde waarbij zelfs de liefde van Davids vrouwen in de schaduw stond (Oosterhoff s.a:309). Het gaat hier om de ultieme vriendschap, die de vorm aannam van een vriendschapsverbond toen David op de vlucht was voor Jonathans vader.[124]

Ik schreef al dat het geluid van de arend in dit gedicht gecontrasteerd wordt met dat van het gewonde hert. Het kwantitatieve is hier niet onbelangrijk. Er weerklinken zeven arendsschreeuwen en slechts een kreet van het hert. Toch lijkt die laatste het indrukwekkendst. Over het beeld van het gewonde hert schrijven Chevalier en Gheerbrant in hun symbolenwoordenboek: 'On trouve parfois un cerf atteint d'une flèche, avec dans la bouche une herbe dont il attend la guérison. La légende nous laisse entendre que son mal est incurable, malum immedicabile. Il s'agit d'un mal d'amant et la source est Ovide: Métamorphoses (1, 523)' (Chevalier & Gheerbrant 1969:312-313). De onbestaande kans op genezing van het verdriet wordt in *Sacrale komedie* nog meer onbestaand gemaakt, omdat

daar geen sprake is van een kruid in de mond. David zal levenslang lijden onder het verlies van zijn geliefde vriend.

Het treurlied echoot verder in gedicht nummer 42, *'Dagorder, Handelt mij zachtkens met den jongeling*' (1987:113). Daarbij staat de Bijbelpassage vermeld die de inspiratiebron was - 2 Samuel 18 - als wou Hamelink ons er nog meer dan anders toe stimuleren die te lezen. De spreekstem die hier zoals zo vaak voorleest, vertelt en interpreteert, velt een waardeoordeel over Absalom, Davids *enfant terrible* dat oorlog voert tegen zijn vader en in die oorlog sneuvelt.

Het dagorder uit de titel, geplukt uit 2 Samuel 18:5, verraadt dat het behoud van zijn zoon belangrijker is voor David dan de overwinning en het bereiken van vrede. Ook nadat Joab dit bevel van zijn koning genegeerd heeft, nadat de gereputeerde vechtersbaas afgerekend heeft met de opstandeling die met zijn haren in de takken was blijven hangen, gedraagt David zich meer als een vader dan als een koning. Absaloms dood wordt hem op een brutere manier meegedeeld in *Sacrale komedie* dan in 2 Samuel 18:32. 'Moge het allen die tegen u opstaan / vergaan als die vandaag in de grond getrapte' (1987:113) klinkt harder dan 'De vijanden van mijn heer den koning, en allen, die tegen u ten kwade opstaan, moeten worden als die jongeling'. Wat daarop volgt, blijft dicht bij het origineel, en het gedicht mondt uit in een leesverslag van 2 Samuel 18:33 ('Toen werd de koning zeer beroerd, en ging op naar de opperzaal der poort, en weende; en in zijn gaan zeide hij alzo: Mijn zoon Absalom, mijn zoon, mijn zoon Absalom! Och, dat ik, ik voor u gestorven ware, Absalom, mijn zoon, mijn zoon!'): 'Toen werd de bejaarde koning zeer ontroerd en ging op / naar de opperzaal der poort en in zijn gaan / zei hij aldus. En dan staat er hoe je in de / intredende pleinstilte begaan door duizenden / schoorvoetende glorieuzen [...] onbeheerst uitbarst / over hem met dat haar, dat sindsdien in de sage / nog zwaarder werd en dat hem zo gruwelijk / ten strik was, naam monotoon herhaald / en herhaald in vers 33, of het opnieuw / om Jonathan ging en, voor een / zo diens mindere zijnd, om meer / dan Jonathan' (1987:113).

De stilte die Hamelink vermeldt, is niet terug te vinden in de Bijbel. De dichter kleurt het plaatje dus in, een plaatje van mensen die gezegevierd hebben en triomf voelen, maar die zich ook schamen omdat deze overwinning in zekere zin muiterij was en zij hun koning er meer verdriet dan plezier mee gedaan hebben. David dankt zijn mannen niet voor de overwinning, zoals nochtans gebruikelijk is. In de plaats daarvan treurt hij onbeheerst. '[N]aam [die de lezersfiguur niet uitspreekt, misschien uit minachting, A.D.C.] monotoon herhaald / en herhaald' (1987:113): blijkbaar vindt de verteller deze rouwklacht minder mooi dan die om Jonathan. Terwijl het hoofdpersonage in '2 Samuel 1' slechts met een vers

worstelde, lijkt hij het hier moeilijk te hebben met de hele klacht. Absalom is voor hem immers ‘zo’ de mindere van Jonathan (1987:113). Maar uiteraard is Absalom voor David nog veel meer dan zijn boezemvriend. Hij is zijn zoon, en de kracht van een (zelfs heel moeilijke) vader-zoonrelatie kan in dit boek niet genoeg benadrukt worden.[125]

De opstandige zoon Absalom is voor de lezer die hier aan het woord is de mindere van de trouwe Jonathan. Er kunnen nochtans behoorlijk wat slechteriken op sympathie rekenen in *Sacrale komedie*. In dat verband citeert Bert Hofman uit een interview met Hamelink in de *Amerfoortsche Courant* van 2 januari 1971: ‘Het is de combinatie van authenticiteit en bedrog die me fascineert’ (Hamelink in Ten Zijthoff 1971 in Hofman 1988:14). Mensen worden pas interessant voor Hamelink als blijkt dat ze de zaak ook wel eens bedriegen, schrijft Hofman, en die interesse bepaalt de hele *Sacrale komedie*. Hij legt het verband met de titel: het hele godsdienstige leven zoals dat in de Bijbel wordt geschilderd, is toneelspel en het woord sacraal geeft daar een extra pikant tintje aan. Zelfs in de heilige sfeer, waar het helemaal niet zou mogen voorkomen, is bedrog schering en inslag. Dat is komedie in het kwadraat, besluit Hofman.

Uit het titelgedicht van de bundel blijkt dat de wandaad soms deel uitmaakt van Gods grote plan: ‘Man van op bevel / bij een hoer drie stinktelgen / Jizreël Lo-Ruhama / Lo-Ammi’ (1987:145). De brontekst is Hoséa 1. Hoséa moest van God trouwen met een onkuise vrouw om Zijn relatie met het volk, dat Hem bedroog met afgoden, te verbeelden. Volgens Edelkoort was het de bedoeling dat de vrouw kinderen zou krijgen die niet van Hoséa waren en die door de profeet als de zijne zouden worden aangenomen (Edelkoort s.a:176). Wat dat betreft, lijkt Hoséa in *Sacrale komedie* meer dan zijn plicht te hebben gedaan.

In de Bijbel staan de namen van de ‘stinktelgen’ vermeld met aanwijzingen over hun betekenis (1987:145). Edelkoort verklaart dat de residentie van de dynastie van Jehu in 2 Koningen 9:16 en 2 Koningen 10:1 Jizreël heet en dit ‘God zaait’ betekent (Edelkoort s.a:177). De naam houdt een heilrijke belofte in, maar wordt door de profeet in een ongunstige zin gebruikt. Lo-Ruchama betekent ‘die geen ontferming ontvangt’, wat impliceert dat de band tussen God en volk wordt doorgesneden (Edelkoort s.a:177). Lo-Ammi wil zeggen: ‘Niet mijn volk’ (Edelkoort s.a:177). In de Bijbel schuilt de enige waarheid in het huishouden van Hoséa in de namen van de kinderen. De gevoelens die Hoséa in *Sacrale komedie* voor zijn gezinsleden heeft, lijken echter echt. Hij zegt dat zijn kinderen ‘er mogen zijn’, wat niet in de Bijbel staat (1987:145). Verder is er sprake van passie.

Opvallend in het titelgedicht is dat zelfs God niet immuun blijkt voor passie. Dat heeft gevolgen voor de machtsverhoudingen. Traditioneel is God goed en machtig, het volk zondig, zwak en overgeleverd aan zijn straffen. Hier lijkt God echter de zwakste door zijn zwak voor het volk. 'Tot expositie van de toestand / van de natie schrik ik / eeuwen van en zonder televisie op / met het lomphandig bijschrift / bij mijn huwelijk. Hij zit in de valstrik / van zijn passie voor jullie / zoals ik voor haar / en mijn hoerekinderen', zegt Hoséa (1987:145). '[L]omphandig' is een kritische noot van de spreekstem over zijn eigen tekst; de 'eeuwen van en zonder televisie' maken de dingen actueel en universeel (1987:145). Het belangrijkst is de valstrik. Dat beeld komt een paar keer in het Bijbelboek voor, maar daar is God de vogelaar. In Hoséa 7:11-12 luidt het: 'Want Efraïm is als een botte duif, zonder hart; zij roepen Egypte aan, zij gaan henen tot Assur. Wanneer zij zullen henengaan, zal Ik Mijn net over hen uitspreiden, Ik zal ze als vogelen des hemels doen nederdalen. Ik zal ze tuchtigen'. In *Sacrale komedie* is God de vogel die gevangen is. Die interpretatie kan gebaseerd zijn op Hoséa 11. De Heer vergelijkt het volk daar met een kind dat Hij liefdevol opgevoed heeft en dat Hem stank voor dank geeft, maar het hoofdstuk eindigt toch met heilsboodschappen: 'Ik zal de hittigheid Mijns toorns niet uitvoeren; Ik zal niet wederkeren om Efraïm te verderven'. Wat de lezersfiguur hier wellicht het meest opschrikt, is het besef hoeveel vaders van (hun) kinderen kunnen houden en hoe kwetsbaar die mannen daardoor worden.

Er zitten wel meer mannen in de valstrik van hun passie. In 2 Samuel 13 wordt het verhaal verteld van Tamar, een dochter van David en de zus van Absalom. Zij wordt aangesproken in het gedicht 'Palm', dat begint met 'Gazelogige, dromend veelvervige ook jij' (1987:110). Tamar draagt een veelvervige rok.[126] Dat roept de herinnering op aan Genesis 37:3. Jozef, die zijn grootse toekomst in zijn dromen zag, kreeg zo'n pronkgewaad omdat hij de lievelingszoon van Jakob was - zoals Edelkoort schrijft, was het vorstelijke gewaad in zijn geval een profetisch geschenk (Edelkoort s.a:85). Het openingsvers toont meteen hoe bijzonder Tamar - nochtans een minder bekende Bijbelfiguur dan Jozef - is en het verraadt dat ook zij droomt van een bijzondere toekomst.

Toen zijn jaloerse broers Jozef probeerden kwijt te raken, namen ze hem zijn veelkleurige rok af, beschadigden ze die en toonden ze het kledingstuk aan Jakob om hun vader te laten geloven dat zijn lieveling gedood was door een dier. Tamar scheurt haar pronkgewaad zelf aan flarden[127] nadat zij verkracht is door haar halfbroer Amnon, die ziekte had voorgewend en David ervan had kunnen overtuigen dat Tamar hem moest komen verzorgen. Een dergelijk gewaad te dragen komt haar voor als een hoon nu zij onteerd is, stelt Oosterhoff (Oosterhoff s.a:337). Hoewel Tamar na de verkrachting geen geheim maakt van

haar gevoelens - ze rouwt om haar maagdelijkheid en goede naam wanneer ze in 2 Samuel 13:19 haar rok scheurt, as op haar hoofd neemt, haar hand op haar hoofd legt en schreeuwt -, blijft zij raadselachtig voor de spreekstem. In het vierde vers al wordt gepeild naar haar diepste gedachten. De hoofdfiguur vraagt haar naar haar houding ten opzichte van God en zijn volk, en daarbij komt het eigen - minder orthodoxe - geloof in beeld: '[W]at dacht jij / van die van Israel, op een boogschot afstand / tussen de cherubim lichtend. Wat dacht jij / dat ik niet ook gedacht heb, gevoeld, minus / de vlakbije levende halfvertrouwdheid / met dat ontzettend Aanwezige' (1987:110). '[D]ie van Israël' klinkt niet erg respectvol, zeker niet als aanduiding van God (1987:110). Tamar moest gehoorzamen aan Zijn wet, zeker omdat zij de dochter van de door Hem uitverkoren koning was; God had haar en haar familie veel goeds gebracht. De spreekstem lijkt echter te vinden dat Tamar er het hare van mag denken. De afstandelijke toon in de woordgroep 'die van Israël' kan de complexe geloofshouding van de spreekstem verraden, maar ook de (vermeende) geloofshouding van het meisje (1987:110). Het lijkt alsof Tamar van Israël verwijderd is.

Na de verkrachting is ze dat ook. In 2 Samuel 13:12 smeekt ze Amnon: 'Niet, mijn broeder, verkracht mij niet, want alzo doet men niet in Israël; doe deze dwaasheid niet'. Haar halfbroer laat zich echter niet tegenhouden, waardoor hij zichzelf en haar buiten de gemeenschap plaatst. De spreekstem in het gedicht, die nooit echt tot Israël heeft behoord, peilt naar haar gevoelens alsof hij vermoedt dat er, alle gehoorzaamheid ten spijt, woede en gedachten als Hoe-kon-Hij-dit-laten-gebeuren in haar leven. Hoewel er in Hamelinks verzen gezinspeeld wordt op de ontluikende seksualiteit in het alweer vragende 'Wat bestond niet / aan amourettes tussen jullie pronkkinderen, / bij jullie herderszede, lege tijd, bloedbanden, / in die vooreeuw', is het duidelijk dat er Tamar niets te verwijten valt. Zij zat in de val van haar broers lust en list, haar vaders bezorgdheid en haar eigen gehoorzaamheid: 'Wat had je kunnen weten, wist je ook allicht, / en wat kon je doen, Palm, dan je deed / op aanwijzing van je vader, de Leeuw: dat deeg / kneden, die koekjes bakken, de binnenste kamer ingaan / bij hem alleen, die halfbroerjongen / die ziek lag, ziek leek' (1987:110). Na de verkrachting is zij haar onschuld dan ook niet echt kwijt: 'En wat bleef ongezegd daarna / toen je, met nog die onaanrandbare onschuld van je, / in je ceremonieuze storm, jouw gegriefdheid, / de rok met de regenboogkleuren zelf stukscheurend, / ten hemel schreiend langs de straat liep' (1987:110).

Amnon en Tamar staan buiten Israël, de spreekstem ook. Dit gedicht is in wel meer opzichten een voorbeeld van toenadering en vereenzelviging. De identificatie komt er makkelijk en tegen heug en meug met de verkrachter. De gevoelens van de dader kent de ik-

figuur maar al te goed, hij hoeft er alleszins geen vragen over te stellen. Amnon kan niet op sympathie rekenen, maar wel op een verregaande vorm van empathie. Het gedicht eindigt immers met een schuldbekentenis: ‘ook ik ben Amnon maar geweest’ (1987:110).[128]

Herkent hij zich ongewild in de verkrachter, dan zoekt de ik-figuur zeer bewust toenadering tot het slachtoffer. Hij is bijzonder geïnteresseerd in Tamar, die een beeld wordt voor de (joodse) vrouw en herkend wordt in een joodse passante: ‘Iets / in je houding, je oogopslag, vriendelijke Davidsdochter, / goedertieren goudkinderlijke, heb ik na hoeveel, / dertig eeuwen nog niet begrepen. Wat dacht je / de hele tijd, al voor ik voor het eerst / naar je omkeek, als schooljongen, en wat wist je / dat ik nu nog niet weet. / Herken je me niet meer, Tamar, / ook ik ben Amnon geweest. / Je herkent me niet meer, Tamar, / ook ik ben Amnon maar geweest’ (1987:110).

De vrouw blijft een raadsel en lijkt oneindig veel wijzer dan de hoofdpersoon. ‘[W]at wist je / dat ik nu nog niet weet’: misschien heeft het te maken met het geloof (1987:110). Het gaat hier ook en vooral over de onverklaarbare aantrekkingskracht van vrouwen op mannen, en misschien over de ellende die die teweeg kan brengen. Belangrijk bij dat laatste is dat de jodin de kracht lijkt te hebben om alles te overwinnen. Tamar is Hebreeuws voor dadelpalm en de dadelpalm is volgens het *Compendium van rituele planten in Europa* het symbool van de overwinning, de onoverwinnelijkheid en de levenskracht (De Cleene & Lejeune 1999:253-254). De Cleene en Lejeune schrijven verder: ‘De Palmboom is het symbool van de “deugd” en in 't bijzonder van de “rechtvaardigheid”, van de “morele overwinning”’ (De Cleene & Lejeune 1999:256) en ‘Dadel- en andere Palmsoorten worden in emblemen gebruikt en stellen erg uiteenlopende waarden voor, onder meer de afscherming van het goddelijk geheim, de innerlijke sterkte door verzet, [...] de strijd tegen de aanmatiging van de overwinnaars, de onbuigzame deugd, de waarde van de deugd’ (De Cleene & Lejeune 1999:257).

In ‘Palm’ leeft meer sympathie voor het slachtoffer dan voor de dader - men kan zich wel afvragen wie het echte slachtoffer is van de drift en wie de overwinnaar, wie zwak is en wie sterk. Meestal blijft de spreekstem neutraal. Als er sprake is van verwerping, blijft die meestal implicieter dan in *‘Dagorder, Handelt mij zachtkens met den jongeling*’ en ‘Palm’. ‘M’, het eerste gedicht uit het ‘Boek Mozes: wetgever, gunstgenoot’ dat geïnspireerd is op Exodus 1 en 2, bevat zo'n impliciete afkeuring (1987:53).

In Exodus 1 geeft de farao, die vindt dat de joden te talrijk zijn, de opdracht de pasgeboren joodse jongens te doden. Het is alsof zij in het vruchtwater moeten worden verdronken; zij dienen in de Nijl te worden gegooid. Mozes' moeder voldoet aan het gebod uit Exodus 1:22, maar doet tegelijk een ultieme poging om haar kind te redden. Ze legt haar

zoon in een mandje in het riet in de Nijl, zodat hij niet kan worden meegesleurd en hij in het oog kan worden gehouden. Mozes zal het overleven. Daarom wordt hij de '[u]it het uterus / watergetogene' genoemd (1987:53). Het element 'watergetogene' wijst ook vooruit naar de tocht door de Rietzee (1987:53).

De eerste keer is hij uit het water geraakt met de hulp van de dochter van de farao, die in 'M' beschreven wordt als een mooie vrouw, hoewel er in de Bijbel niets gezegd wordt over haar uiterlijk. Volgens Attema is Mozes waarschijnlijk gered door prinses Hatsjepsut, de dochter van Thutmosis I en een eigenzinnige, heerszuchtige vrouw (Attema s.a:120). Maar ook wat haar aard betreft, schetst Hamelink een positief portret: 'de speelse met de zwart / omringde amandelogen, / met de ibishals, / had je die ochtend / ook in de Nijlmodder / in je wilgen koffertje / kunnen laten liggen' (1987:53). De vrouw weet ogenblikkelijk dat Mozes een Hebreeuws kind is; ze redt hem, stelt een daad van barmhartigheid (Exodus 2:6) en zo gaat ze in tegen het bevel van haar vader, wiens opvolger het geweten zal hebben. Ze hoeft dat niet te doen, maar doet het toch.

De reddende engel wordt bekeken uit een kikkerperspectief. Wat dat betreft, zit er in dit gedicht een omkering of een parallelle beweging die de (impliciete) afkeuring van de spreekstem onthult. Zoals de Egyptische zich ooit over hem boog, buigt Mozes zich vanaf het twaalfde vers (na een hiaat) 'over het bloedlijk / van de slavendrijver' (1987:53). Hij doet dat niet om de Egyptenaar te helpen, maar om na te gaan of die wel dood is. Er is nog een omkering met hetzelfde effect: Mozes wordt *'s ochtends* door een Egyptische gered en vermoordt *'s nachts* een Egyptenaar. Dat laatste mag het daglicht niet zien, vandaar: 'Zand / erover', letterlijk (Mozes begraaft de man in Exodus 2:12 en probeert de moord zo te verbergen) en figuurlijk (deze misdaad is Mozes niet zwaar aangerekend in de traditie, waarin hij een eerder positief personage is) (1987:53).

Hamelink zoomt in op de misdaad van Mozes.[129] Met het neologisme 'bloedlijk' schildert de spreekstem de gevolgen van de daad in al hun gruwel (1987:53). Verder onderstreept en versterkt hij het feit dat Mozes geen berouw voelt. In de Bijbel raakt Mozes pas overstuur wanneer hij verneemt dat mensen van de moord af weten. Bij Hamelink staat: 'In de wetteloze lach / van de woestijnsphinx / schreit de hyena / het uit' (1987:53). In *Sacrale komedie* zijn de dingen dus erger, want tussen geen berouw voelen en sadistisch lachen na een moord ligt nog een hele afstand. Dat de farao Mozes na de moord probeert te doden, wordt in 'M' buiten beeld gelaten, en die weglating kleurt het verhaal uiteraard ook. In deze zaak blijkt de spreekstem, kortom, aan de kant van Egypte te staan en portretteert hij Mozes indien niet als *rücksichtslos* dan toch als ondankbaar.

Het gedicht eindigt echter hoopgevend. Er wordt verwezen naar het land ten oosten van Eden waar een andere misdadiger, Kaïn, zich vestigde en de deur wordt op een kier gezet voor contact met God: ‘De vlucht / naar een vreemd land. / Nod in Midian, binnen / vleugelspanwijdte / van de engel Gods’ (1987:53). De engel zou hem zou kunnen straffen, maar God heeft andere plannen met Mozes. Volgens Attema zal het verblijf in Midian Mozes goed doen, zal hij daar tot bezinning komen, zijn drift verliezen en leren hoe een nomadenvolk leeft - die kennis zal hem van pas komen (Attema s.a:121). Mozes speelt zijn drift echter niet helemaal kwijt. Tot op zekere hoogte blijft hij een opvliegend man, die in een vlaag van colère zelfs de stenen tafelen stukgooit. Het is opvallend dat ook Gods grote leiders nooit honderd procent zuiver op de graat zijn. Misschien moet die onzuiverheid de leidersfiguren menselijk en realistisch houden en zo geruststellend werken voor wie hun voorbeeld wil volgen.

Geen groot leider maar wel al te menselijk is de man wiens verhaal verteld wordt in Genesis 4 en in het gedicht ‘K’ (1987:25). Net als in ‘M’ wordt hier slechts de eerste letter van zijn naam gegeven, zoals in krantenartikels vaak alleen de initialen van de betrokkenen vermeld worden. In ‘K’ gaat het om 's werelds eerste sterfgeval en meteen ook om 's werelds eerste moordzaak: ‘Voor het eerst vertoond De Dood. Door moord’ (1987:25). De K is de K van Kaïn en de K van Kwaad.

Werd Mozes in het zonet besproken gedicht harder aangepakt dan in de traditie, dan neemt de spreekstem hier de verdediging op van de alom verguisde Kaïn.[130] Weer kleurt hij het plaatje in: in de Bijbel staat alleen dat Kaïn een landbouwer is; in *Sacrale komedie* is hij een boer met vele talenten, ambitie en inzicht. Verder stelt de verteller God een vraag die een nauwelijks vermomd verwijt is: ‘Taaie boer. Rooide bos, schoot / wilde dieren af als ze niet schrokken / van zijn vuurkunst, bouwde op een open plek / de eerste echte blokhut, scheurde / de rauwe grond op, zaaide tarwe in voren in, / wat was daar verkeerd aan?’ (1987:25). Meteen volgt een tweede en even directe aanval: ‘Was hij, / zich in het zweet werkend gestrafte die / zelfgekweekte vruchten ten offer aanbracht, / soms minder dan zijn stille als ongestraft nomadisch / rondwandelende broer de geiteherder, wiens rook wèl / of zoiets’ (1987:25). De rook is de vorm die het offer van de broers traditioneel wordt aangemeten. Volgens Edelkoort is het echter wel zo dat God geen acht sloeg op Kaïns offer, maar zegt niets ons waaruit dat bleek en is iedere gissing daaromtrent ongegrond (Edelkoort s.a:17). ‘[O]f zoiets’ kan op dat mysterie slaan (1987:25). De woordgroep kan ook een uiting van onbegrip zijn, niet zozeer wat de tekst betreft als wel wat Gods beweegredenen aangaat. Edelkoort stelt dat ons niet

gezegd wordt waarom God een verschil maakt tussen de offers, maar dat het vervolg van het verhaal ons leert dat Kaïns zondige aard daarvan de oorzaak is (Edelkoort s.a:17).

Er wordt een onderscheid of een schijnonderscheid gemaakt tussen ‘gestrafte’ en ‘als ongestraft’ (1987:25). Dat heeft te maken met de erfzonde.[131] Wanneer God de vloek over de man uitspreekt, gaat het over het bewerken van de aarde met bloed, zweet en tranen. Niet de arbeid op zich is volgens Edelkoort de straf (in het paradijs zou de mens immers ook de aarde moeten bewerken), wel de moeite en teleurstelling die daarmee gepaard gaan (Edelkoort s.a:15). Kaïn de landbouwer heeft flair en probeert de problemen te overwinnen. Zijn broer de geitenhoeder lijkt echter geen last te hebben van de erfzonde en te genieten van een luilekker leven. Dat is al zo in de Bijbel. Niet voor niets maakt Kaïn in Genesis 4:9, wanneer hij na de moord door God aan de tand gevoeld wordt, een smalende toespeling op het beroep van zijn broer, zoals Edelkoort schrijft (Edelkoort s.a:17). Bij Hamelink wordt een en ander uitvergroot. In de Bijbel is Abel een schaapherder. Edelkoort noemt hem een hoeder van kleinvee, van schapen en geiten (Edelkoort s.a:16). In *Sacrale komedie* is hij een geitenhoeder. Mogelijk wordt de klemtoon op geiten gelegd omdat zij minder werk eisen dan schapen, aangezien zij niet geschoren hoeven te worden. In Hamelinks Bijbelvertaling is Kaïn in ieder geval de krachtigste figuur, en dat niet alleen door zijn talenten, zijn noeste arbeid en het feit dat zijn broer ‘fysiek inderdaad minder sterk’ is (1987:25). Kaïn toont zijn sterkte ook wanneer hij het waagt een grote bek op te zetten tegen God: ‘weergaloos eerste / moordenaar, tegen de donder in blufpokerend / “ben ik de hoeder van een herder?” Ik eik’ (1987:25).

De verteller van *Sacrale komedie* stelt Kaïn positiever voor dan gebruikelijk is. Belangrijk daarbij is dat de moord bij Hamelink in een opwelling lijkt te gebeuren. In de Bijbel wordt niets gezegd over een hoogoplopende ruzie of een gevecht. Daar lijkt het zelfs om moord met voorbedachten rade te gaan. In Genesis 4:8 staat: ‘En Kaïn sprak met zijn broeder Habel’; in een modernere versie van de Statenbijbel wordt dat: ‘[L]aten wij het veld ingaan’, wat door Edelkoort geïnterpreteerd wordt als ‘Kaïn wil zo ver mogelijk van het ouderlijk huis af zijn’ (Edelkoort, s.a:17). Hamelink maakt de jaloerse broer minder monsterachtig.

God trok Abel voor en zo heeft Hij de moord uitgelokt. Dat God onrechtvaardig is, wordt onder andere gesuggereerd door een omschrijving als ‘de vurige Urheber omhoog’ (1987:25), wat (naast iets metapoëtisch, want Urheber betekent ten eerste veroorzaker, dader, ten tweede grondlegger, schepper en ten derde auteur (Van Dale 1983:1345)) iets fascistisch heeft. In zijn hervertelling heeft de spreekstem echter ook oog voor een barmhartige daad van de Heer. Wanneer Kaïn tot inkeer is gekomen en hij bang is voor wraak, stelt Hij hem gerust

en beschermt Hij hem. Hij maakt duidelijk dat wie Kaïn vermoordt, gestraft zal worden. Er is sprake van een 'zevenvoudige muur': wie Kaïn doodslaat, zal zevenvoudig gewroken worden (1987:25). Dat blijft overigens niet beperkt tot dit geval. De regel geldt 'voor hem / die enige moord zal wreken'. Om een en ander duidelijk te maken, stelt God een teken aan Kaïn. Hoe dat eruit ziet, is niet geweten. Hoogstwaarschijnlijk is het een schriftelijk teken, waardoor de kracht van het schrift opnieuw duidelijk wordt.[132]

De hoofdfiguur van *Sacrale komedie* is vriendelijk voor Kaïn, maar koestert nog veel meer sympathie voor Jakob. In het lange 'Engel van Jacob' is er een (poging tot) vereenzelviging (1987:45). Het hoofdpersonage zoekt naar overeenkomsten: 'even doodsbenauwd / als ik het zou wezen' en 'Weende je bij dit? In mij weent / het bij elk afscheid, of het licht / me ontvalt, ik wegglijd' (1987:45). Uit het laatste citaat blijkt al dat hij Jakob tutoyeert (1987:45). Niet zelden laat hij op een verwijzing naar de aartsvader meteen een verwijzing naar zichzelf volgen: 'zag jij, / ik in een gat in het licht de Ladder', 'zag / jij, ik bovenaan de onbeklimbare', 'jouw en mijn / eerste dienststeen, Beth-El', 'mijn en dijn rotgein', 'Jacob ik / tot vorst Israël geslagen stralend / weghinkende' (1987:45).

Dat Jacques Hamelink eigenlijk Jacobus heet, kan een eerste reden zijn voor deze identificatie.[133] Een belangrijker oorzaak is: in tegenstelling tot zijn grootvader, is Jakob niet iemand die meteen in vuur en vlam staat voor het geloof. Op het moment dat het gedicht begint, sluit hij een bij Hamelink weliswaar onvermeld gebleven overeenkomst met de Heer: als U mij behoudt, zal ik U tot God nemen. In wezen is het volgens Edelkoort een heidense gedachte te geloven dat men invloed kan uitoefenen op God (Edelkoort s.a:66).

Jakob, in wiens naam Edelkoort het werkwoord akab (bedriegen) hoort doorklinken, is een sluwe vos (Edelkoort a.s:63). Daar wordt in het eerste vers meteen de aandacht op gevestigd: 'Op weg je linzenjeugd voorbij' (1987:45). In Genesis 25:34 luist Jakob zijn broer diens eerstgeboorterecht af in ruil voor een bord linzensoep. Het neologisme 'linzenjeugd' omvat ook alle listen die Jakob en moeder Rebekka bedacht hebben opdat Jakob de plaats van Esau zou kunnen innemen en hij de zegen van zijn oude, blinde vader zou krijgen (1987:45).

Zoals gezegd, hebben bedriegers een voetje voor in *Sacrale komedie*.[134] De sympathie van de spreekstem voor louche types mag echter niet overdreven worden. In dit gedicht volgt een opsomming van bloederige en decadente uitspattingen van het geslacht Jakob, en dat 'grof vuil' lijkt hier niet te worden bejubeld (1987:45). Zo wordt er gezinspeeld op de 'kooppreuten' Lea en Rachel en oom Labans truc met de bruid uit Genesis 29:15-30 (1987:45). Er wordt vermeld dat zoon Ruben tegen de wet in het bed deelde met Jakobs bijvrouw (Genesis 35:22). De listige en wrede wraakactie van Simon en Levi op de

Sichemieten na de verkrachting van Dina komt aan bod (Genesis 34). En dan is er nog het verhaal uit Genesis 38 over Juda die een kind verwekte bij zijn schoondochter Thamar in de waan dat hij bij een prostituee was. Naast een hoerenloper was Juda een leugenaar. Hij had Thamar immers zijn jongste zoon als man beloofd nadat zijn twee oudere zonen, haar eerste twee echtgenoten, gestorven waren, maar hij hield zijn woord niet. Daarom zag zij zich ertoe genoodzaakt hem in de val te lokken. Hamelinks taalspel is hier opvallend. Hij noemt Thamar de 'weghoer' en daar zit een dubbele bodem in: Thamar zette zich gesluierd op de weg bij de ingang van de twee fonteinen om haar diensten aan te bieden, en Juda's knecht kon haar niet meer vinden wanneer hij haar wou betalen (1987:45).

Tegen deze 'realia' weegt volgens de spreekstem steeds de glimlach op van Rachel, die echter ook geen heilige is: het is een 'licht / diefelijke glimlach' (1987:45). Dat is een zinspeling op Genesis 31, waarin Rachel de terafim, de huisgoden van haar vader Laban, steelt. Volgens Edelkoort denkt ze daar echt heidens: ze gaat ervan uit dat ze in het vreemde land zonder goden zal zijn als ze de beeldjes niet meeneemt, ze weet dat haar vader de 'godjes' (1987:45) nooit zal afstaan, en dus steelt ze die (Edelkoort s.a:72). Wanneer Laban zijn familie achterna reist en een huiszoeking houdt, verstopt ze de goden onder zich; ze kan niet opstaan wegens ongesteldheid (Genesis 31:34-35). Edelkoort schrijft dat de maandstonden beschouwd werden als de grootste vorm van onreinheid en het een grote belediging voor een god was zo verstopt te worden (Edelkoort s.a:73). Jakob, die niet weet wat Rachel heeft uitgevoerd, veroordeelt de diefstal en is het er met Laban over eens dat de dief de doodstraf verdient. De spreekstem is ervan overtuigd dat Laban zijn beeldjes zou hebben teruggekregen als Jakob had geweten waar ze waren. Jakob is daarom nog geen heilige. 'Linke Laban' wordt zijn 'evenknie' en 'tegenvoeter' genoemd (1987:45).

Misschien spreekt Jakobs linke kant tot de verbeelding van de hoofdfiguur, maar die listigheid kan de hoofdreden voor de identificatie niet zijn. In de opsomming van het 'grof vuil' weerklinkt medelijden met Jakob, die het moeilijk moet hebben gehad met zijn onbetrouwbare entourage (1987:45). Wanneer het gedicht begint, lijkt zijn eigen sluwheid overigens voorbij. Jakob heeft Esau het eerstgeboorterecht en hun vaders zegen ontfutseld. Hij wordt naar de familie van zijn moeder gestuurd, zogezegd om er een goede vrouw te zoeken maar vooral uit angst voor de wraak van zijn broer.[135] Op dat moment is Jakob de situatie niet meer meester, hij is 'berooid' op de vlucht (1987:45). Zoals gezegd, staat er 'Op weg je linzenjeugd voorbij': het is uit met de trucs die hier misschien zelfs als jeugdzonden worden afgedaan (1987:45). Al blijft Jakob, die later nog 'Reinaert' genoemd zal worden, steeds iets sluws hebben, de droom van de ladder in de eerste verzen is een nieuw begin

(1987:45). Misschien zit de ommekeer al verstopt in het woord 'bivak*keerde*' (mijn cursivering, A.D.C.) (1987:45). Er staat ook: 'Daar / begon je ragfijne verbazing' (1987:45). Een 'ragfijne verbazing' is nog geen rotsvast geloof, maar er is iets begonnen voor Jakob, die een buitengewoon intens contact zal hebben met God: '(en wie / dan jij zal tot de berghoogte van Ik / ben de enige heilig zijnde nadertreden?)' (1987:45).[136]

De krachttoer waar het de spreekstem vermoedelijk echt om gaat en waar het hele gedicht naar toe werkt (wat blijkt uit het slotvers van de eerste strofe, 'Zo ver is het nog niet', over de dood van Rachel) staat beschreven in Genesis 32:24-32 (1987:45). In Genesis 31 vertrekt Jakob naar Kanaän met angst voor de wraak van Esau. In Genesis 32 neemt hij afscheid van zijn familieleden, verdeelt hij hen in groepen en geeft hij hun geschenken mee die zijn broer gunstig moeten stemmen, maar: 'Van dat veecadeau? Verwacht / je niets. Wees eerlijk [weer een verwijzing naar zijn bedrieglijke kant, A.D.C.], tussen twee / vuren, stofwolken beklemd zittend [Laban aan de ene kant, Esau aan de andere, A.D.C.], / je beklemd wetend en even doodsbenauwd / als ik het zou wezen je hele hebben / en houden in 2 karavanen, 2 kansen / verdelend' (1987:45). Het kan moedig genoemd worden dat Jakob de confrontatie met Esau niet uit de weg gaat. Echter, zoals Edelkoort opmerkt, is het idee van de twee groepen misschien net niet oneerlijk te noemen, maar wel uitermate slim (Edelkoort s.a:75). Nadat Jakob de zijnen in Genesis 32:22 over de Jabbok gestuurd heeft, wordt hij opgezocht door een tegenstander van een ander kaliber, voor wie hij niet terugdeinst. (De man) God(s), die in *Sacrale komedie* een uiterlijk krijgt, is een 'ondode / lijke' en dwingt Jakob (1987:45). In de Bijbel staat alleen dat Jakob worstelt, niet dat hij daartoe gedwongen wordt. De spreekstem suggereert dus dat hij geen vechtersbaas is en hij nooit zou vechten als het vermeden kon worden. Hij wordt voor de uitzonderlijke vechtpartij beloond met een zegen.

Jakobs 'ongehoorde dwangsmeking' uit Genesis 32:26 blijft niet onvermeld in het gedicht (1987:45). Edelkoort poneert dat Jakob, die voordien sluwheid en bedrog had aangewend om een zegen te verkrijgen, nu heeft verstaan dat die als genade gegeven wordt op het gebed (Edelkoort s.a:76). Dat is een opmerkelijke stelling. In zekere zin verkrijgt Jakob de zegen hier immers door geweld, druk, chantage. In Genesis 32:26 zegt hij dat hij de Man niet laat gaan voor die hem gezegend heeft. Bij Hamelink zegt Jakob achteraf: 'Hij liet zich de zegen / ontwringen' (1987:45). Het woord 'ongehoorde' kan op een bijzondere vorm van communicatie wijzen, maar verraadt eveneens dat ook deze zegen op onorthodoxe wijze verkregen is (1987:45). Jakob lijkt deze zegen echter wel te hebben verdiend door de manier waarop hij met de Man Gods worstelde, alsook een nieuwe naam: in Genesis 32:28 wordt hij

Israël (‘God strijdt’) genoemd, omdat hij zich vorstelijk gedragen heeft met God en de mensen en won. In Genesis 32:25 ziet de Man Gods dat hij Jakob niet kan verslaan met de menselijke kracht van de gedaante die hij aangenomen heeft. Daarom raakt hij zijn heupgewricht aan - volgens Edelkoort ligt daarin een grote genade, want met zijn goddelijke kracht had de tegenstander Jakob kunnen verpletteren (Edelkoort s.a:76). Het beroeren van Jakobs heup heeft iets van toverij, wat in modernere Bijbelvertalingen verdwenen is: daar staat dat de man Jakob op zijn heup slaat. Hamelink heeft gekozen voor de magie: ‘hoe aan een ijlste / vingerwijzing je heup wegsmelt, / het gewricht verhardt’ (1987:45). Jakob, volgens de spreekstem ‘niet eens voelend wat er gebeurt’, geeft ook in de Bijbel geen kik (1987:45). Zelfs met de gekwetste heup wil hij de Man Gods in vers 26 niet laten gaan.

Nadat Israël ‘stralend’ is weggehinkt - dat hij straalt, betekent dat hij trots is, maar bewijst ook dat hij een direct contact heeft gehad met God[137] -, moet hij zijn volk vervoegd hebben (1987:45). De spreekstem stelt zich voor hoe hij het gebeurde aan de zijnen vertelt. De aartsvader verbergt niet dat hij zich vorstelijk gedragen heeft, maar laat niet na ook iets goeds te zeggen over de andere partij: die gedroeg zich volgens hem ‘ook’ zo (1987:45). Dit onderstreept Jakobs vorstelijkheid, waar het in dit gedicht om gaat.

De krachtmeting met God die Jakob de zegen opgeleverd heeft, fascineert de hoofdpersoon, die de zegen al verlangde van Abraham in ‘Zetel te Mamré’. De ik-figuur, die Abraham aanvankelijk niet als zijn vader kon erkennen en die in gedachten meegevochten heeft met zijn kleinzoon Jakob ('Ik ga nu met je in'), profileert zich als een kind van die laatste (1987:45). In de slotstrofe beschrijft hij vrij expliciet wat hem aanspreekt in dit Bijbelpersonage: zijn solidariteit, zijn liefde en zijn noodgedwongen eenzaamheid, zijn kracht, zijn moed en - hoewel het woord vreemd klinkt in de buurt van zo'n snoodaard - zijn integriteit. Als nazaat van Jakob hoopt hij van diens zegen te kunnen meegenieten en op hem te lijken: ‘Dit is [...] mijn[...] [wens]. / Als jij zijn. Die bij mij / horen doen voorgaan, altijd / en niet uit lafheid, askleurig / makende. De spits kerend de enige zijn / desnoods, hier aan deze kant. Ik Jacob / hiel houder, schapewolkwachter. De omarming / met de ruwe lichtvogel, een hagel z'n / onhardbare klieving dempend, zo hij / het wil en front maakt, niet uit de weg / gaan. Met de voeten op beton staand / of veen maar op de begane grond en in / levenden lijve de verterendvurige / daggestaltenis, vriend van de Vader / der voor het eerst zingende / Lichten, van de blinkende / Morgenster, tegen mij aan / kunnen hebben’ (1987:45). Het einde van dit wat geïdealiseerde portret roept de gedachte op aan een vuurproef en de vraag of de ik-figuur die zou kunnen doorstaan.

In ‘Boek X’ - er kan gedacht worden aan een onbekende of anonymus, maar de X is ook die uit *Merry X-mas* - moet Christus vuurproeven doorstaan. Hamelink heeft een verandering aangebracht in de chronologie van de Bijbel. In de brontekst komt Jesaja vóór Jeremia en Hoséa. In *Sacrale komedie* is het andersom en gaat ‘Boek de herrijzende ster van Jesaja’ de reeks over Christus vooraf. De slotwoorden van het gedicht waarin Jesaja aan het woord is over ‘de tweede glorieuzere David’ luiden: ‘en wie zal Die / ontheiligen?’ (1987:151). In ‘Boek X’ zal het hoofdpersonage uit Hamelinks persoonlijke poëzie daar een poging toe ondernemen.

Over dit zestiende boek schrijft Lieske:

> Het lijkt een mengvorm van de verhalen uit de evangeliën, hoewel Lucas de voorkeur geniet. Er is veel duidelijker sprake van een ‘ik’ en een ‘jij’. Er ontwikkelt zich een haat-liefde verhouding tussen de ‘ik’ en de ‘jij’. De ‘jij’ moet Christus zijn
> [...]. De ‘ik’ wordt soms geïdentificeerd met Judas, soms met de Romeinse soldaat die Christus aan het kruis doorstak, maar in andere gevallen lijkt het mij de twintigste-eeuwse dichter’ (Lieske 1988:284-285).

Volgens mij is de ik-figuur steeds (ook) de dichtersfiguur. De ik neemt in deze bundel verschillende gedaanten aan, maar altijd klinkt dezelfde spreekstem. Het spel met de afsplitsingen, de ontindividualisering wordt hier aangekondigd.

In ‘Boek X’ profileert de ik-figuur zich als een koppigaard, een ongelovige Thomas. Hij lijkt er niet toe in staat een volgeling van Christus te zijn. Daarvoor biedt hij in het eerste gedicht zijn ‘Verontschuldiging’ aan, die een gedeeltelijke verklaring biedt: ‘Kunst is beheersing. / Jij wilt me als ongekunstelde, / die ik niet ben’ (1987:155). Doordat de ik-figuur een kunstenaar is, kan hij geen modelgelovige zijn. Het conflict tussen kunst en geloof is verwant aan dat tussen wetenschap en geloof. Zij lijken elkaar uit te sluiten. Het gedicht, of toch het begin ervan, heeft iets van een syllogisme. De conclusie zou kunnen zijn: Jij wilt me als onbeheerste. De volledige overgave - het simpele en kinderlijke volgen dat Christus vraagt - mag niet van deze man verwacht worden. De ik-figuur is immers zelf en op zijn manier een schepper, een god. Het eerste, op zich niet onvriendelijke gedicht zegt: jij bent zus, ik ben zo, en daar helpt geen lievemoederen aan. Men kan zich afvragen of deze beleefde afwijzing, het feit dat de hoofdfiguur de moeite doet zich te verontschuldigen, niet beschouwd kan worden als een vorm van toenadering.

In het volgende gedicht wordt toegegeven dat er minder beleefde verzen gepland waren. ‘Confiteor’ is een schuldbekentenis (1987:156). De spreekstem was van plan Christus te beschuldigen, te beschimpen en te bespotten, maar daar is hij niet in geslaagd, zoals blijkt

uit het imperfectum in het openingsvers: ‘Dit had ik voor, je de virulentste / aantijgingen, het goorste kwijlredeneersel, de pest / van de wereld en de hele door je verpeste geschiedenis / in je gezicht gooien, brullen van de lach / om jou, je lullige levensloop, gortige / dood’ (1987:156). Siertsema schrijft dat Hamelink in dit gedicht verwijst naar een vroeg joods satirisch geschrift, waarin Jezus voorgesteld wordt als de zoon van een garnizoensoldaat, Pantheras, en de door hem verleide of verkrachte joodse Mirjam (Siertsema 1992:137): ‘tot op het laatst clown, het paradijs / uitdelen - op faldera Golgotha / als Zoon van de griek Pantheras / en ene onnozele Mirjam, God Jan Flut / van de zieken’ (1987:156).

Het contrast tussen geloof en wetenschap kwam al aan bod. De ik-figuur heeft die twee hier willen samenbrengen. Zijn (zelf) verijdelde aanval zou een experiment geweest zijn: ‘[o]m te zien aan het eind / of je blik me anders aankijkt dan die / van Nietzsche het sleperspaard / om de hals vallend’ (1987:156). Siertsema verklaart dat de laatste zin naar een gegeven uit het leven van Nietzsche verwijst: ‘[H]et begin van zijn waanzin manifesteerde zich toen hij bij een wandeling, ziende hoe een paard door de voerman werd afgeranseld, het dier omhelsde. De dichter wilde Jezus al die verwijten dus doen om te zien of Jezus nu gek was of niet, of hij in vol bewustzijn zijn keuzes had gemaakt’ (Siertsema 1992:137). Dat is een mogelijke verklaring. Het is ook mogelijk dat de ik-figuur medelijden en vooral liefde wou zoeken in de blik van Christus, die steeds evenveel van vriend én vijand zou houden als van zichzelf. De vraag was: is zoiets mogelijk voor een mens, is dat zelfs van de Mensenzoon niet te veel verlangd? De ik-figuur kon zijn experiment niet uitvoeren, en dat zet de deur naar het geloof, die in het vorige gedicht leek te worden dichtgeklapt, op een kier. ‘Confiteor’ is een indirecte aanval, want doordat de hoofdpersoon zegt wat hij voorhad, sijpelt zijn woede door en hij laat zich meeslepen door zijn afgevoerde plannen tot zijn agressie culmineert in ‘God Jan Flut / van de zieken’ (1987:156). Maar deze aanval is ook een handreiking.

In ‘Bede’ komt er wel een proef en ook die is een toenaderingspoging - het woord valt zelfs in het openingsvers (1987:167). De ik-figuur identificeert zich met de soldaat die in Johannes 19:34 het dode lichaam van Christus schendt. In de Bijbelpassage worden de benen van de gevangenen gebroken om het sterven te versnellen. Om zich ervan te vergewissen dat Jezus dood is, steekt een soldaat zijn lans in diens zij, waarop er water en bloed uitstroomt. Die soldaat zal wel op z'n minst hebben ingezien dat Christus bijzonder was. De hoofdfiguur lijkt zo'n openbaring, zo'n overtuiging plus alle voordelen die het geloof met zich meebrengt te verlangen - getuige daarvan de titel. Maar hij stelt zich hier nog steeds voor als een vijand die Christus niet bepaald aantrekkelijk vindt. Over de uitkomst van het experiment worden we niet ingelicht. Belangrijk is dat het hoofdpersonage, hoe moeilijk het ook is, de stap zet: ‘Als

toenaderingspoging / van een romein (gedoopt erfgenaam / van jouw onverbeeldbaar, zijnd / en komend koninkrijk) mag jij, Joodse / zondebok, dat weet je sinds het begin / van jouw eigen jaartelling, niet meer / verwachten dan de kans / die hij je geeft, bij wijze / van bloedproef. // Afstotelijke / Jezus Messias met het geschonden / lichaam, net mijn vader, uit het gat / met de leprozennaam Nazareth, vang dan / mijn staal op / in die zij van je' (1987:167).

Siertsema stelt vragen bij dit gedicht:

> Waarom de Romeinse soldaat die dit doet, gedoopt erfgenaam van jouw koninkrijk wordt genoemd, is niet zo duidelijk. Misschien wordt verondersteld dat de speerstoot ook een daad van medelijden is, een genadestoot waarmee het lijden bekort kon worden. Een dergelijk mededogen zou dan karakteristiek voor het door Jezus gepredikte koninkrijk zijn. Het lijkt mij nogal gezocht om 'gedoopt' in verband te brengen met het water en bloed dat uit Jezus' zijde kwam, maar een andere verklaring voor dit anachronisme kan ik niet vinden (Siertsema 1992:143).

Een mogelijke verklaring is volgens mij dat de figuur van de Romein één is met de figuur van de twintigste-eeuwse dichter uit *Herinnering aan het verdwenen licht*. De vader met zijn 'geschonden lichaam' uit het 'gat / met de leprozennaam' Driewegen is belangrijk in verband met deze identificatie (1987:167). Door het opduiken van de vaderfiguur kan er een dubbele betekenis gezien worden in het woord 'bloedproef' (1987:167). Natuurlijk werd Christus in de zij gestoken om na te gaan of hij nog kon bloeden, maar bij de bloedproef kan ook gedacht worden aan een genetische test. Door - op een tegendraadse manier - toenadering te zoeken tot Christus wil de ik-figuur nagaan of hij wel een echte zoon van zijn vader is, of hij die erfelijke ziekte genaamd geloof in zich heeft. Met zijn 'staal' - de pen - gaat hij na of Jezus voor hem dood is of niet (1987:167).

In 'Boek X' staan twee gedichten waarin het toneelelement aanwezig is. Het eerste is getiteld 'Noh in Gethsémané' en heeft als motto '*Dit zijn de dansen van het Oosten*' van Zeami (1987:165). De noh is een oosterse toneelvorm, die druk beoefend werd door de Japanse dichter Zeami Motokiyo (1363-1443). In dit theater is het niet-acteren, de stilte, de leegte essentieel. Misschien is het ook niet onbelangrijk dat in het woord 'Noh' een No, een neen gehoord kan worden (1987:165).

'Noh in Gethsémané' gaat over het dieptepunt van Christus in de Hof van Olijven. Hamelink heeft de vindplaatsen van deze bij dichters populaire Bijbelpassage - Mattheus 26:36-46, Markus 14:32-42, Lukas 22:39-46 en Johannes 18:1 - samengenomen. Hij heeft de frappantste elementen, zoals het bloed zweten uit Lukas en het achterovervallen uit Johannes, aan elkaar gemonteerd.

In de Hof van Olijven blijkt dat Jezus zijn Vader niet in de steek kan laten, maar hijzelf wordt daar in de steek gelaten door de apostelen, 'ridicule koeiezielen', die er niet in slagen met hem wakker te blijven (1987:165). In Lukas 22:25 zijn ze slapende van droefheid, in *Sacrale komedie* lijken ze gewoon moe. Opvallend is Jezus' 'vingerwaaier' die zich opent en 'besluit', alsof hij zichzelf na de ontgoocheling over zijn volgelingen weer letterlijk in de hand neemt en hen vervolgens de hand reikt door - naar Mattheus 26:45 en Markus 14:41 - te zeggen: 'slaap dan en rust' (1987:165). Christus waakt uiteindelijk bij zijn apostelen terwijl zij slapen. Na het dieptepunt kiest Hamelink dus voor een grootmoedige Jezus, en op het moment van de arrestatie manifesteert zich in *Sacrale komedie* de grootste en krachtdadigste Christus die in de Bijbel te vinden is, die van Johannes. In dat evangelie - waarin Jezus' twijfelmoment overigens niet vermeld wordt - stapt de Messias zelf uiterst behulpzaam op zijn belagers toe. Wie zoekt u? Hier ben ik. Van zo'n sterke figuur vallen de soldaten letterlijk en figuurlijk achterover, zoals te lezen valt in Johannes 18:4-6.

Het theaterelement is het sterkst aanwezig in de tweede strofe, waarin een ik-figuur aan het woord is die geïdentificeerd kan worden als Judas, de apostel die Jezus finaal in de steek laat: 'En jij was, daaraan voorafgaand, / de hele nacht de enige, / en ik was de enige, want ik / sliep niet, bad niet, rabbi, ik / zweette geen bloed en ik / heb het, mijn lippen al voor de kus / toespitsend, allemaal in de coulissen / voor theater aangezien' (1987:165). '[J]ij was [...] de enige, / en ik was de enige': van een wij is hier geen sprake (1987:165). Deze Judas zon op de overlevering van Christus; hij kon niet wachten. Maar er klinkt spijt door in zijn relaas. Het lijkt of hij inmiddels wel beter weet, al blijft dat *sous-entendu*. Het woord 'rabbi' is dubbelzinnig (1987:165). Rabbi is een aanspreektitel en benaming voor een joods godsdienstleraar, maar het is ook een persoon die ongunstig bekend staat, wegens oneerlijkheid, gierigheid of wegens zijn vals of twistziek karakter (Van Dale 1999:2723). Deze aanspreking is dus een uiting van respect en een scheldwoord, een teken van spijt en van spot.

De slotverzen van dit gedicht zijn niet onopgemerkt gebleven in de kritiek. Volgens Siertsema sluit Hamelink hier aan bij een bekende literaire traditie, en ook volgens haar betreurt Judas wat hij gedaan heeft:

> [D]e dichter stelt zijn vertelperspectief in één van de personen die een rol spelen in het lijdensverhaal [...]. Bij de meeste christelijke schrijvers is dat vooral een manier om uit te drukken dat elke 'zondaar', en dus zeker ook 'ik', schuld heeft aan de dood van Jezus, die dan als zoenoffer geïnterpreteerd wordt. Iets dergelijks speelt hier naar mijn mening echter niet. Dat Judas hier als 'ik' wordt opgevoerd, wat overigens pas in de korte tweede strofe blijkt, is waarschijnlijk vooral ter verlevendiging. De persoon van

> Judas en wellicht heel impliciet zijn motieven voor het verraad krijgen hier na de uitvoerige eerste strofe, de aandacht. Dat Judas Jezus' zielestrijd voor theater heeft aangezien, zou kunnen inspelen op een gangbare verklaring dat Judas in Jezus teleurgesteld was en hem met het verraad tot daadkrachtig handelen, misschien tot het definitieve wonder wilde provoceren. De voltooide tijd die hier wordt gebruikt [...] is een prachtig onopvallend maar veelzeggend middel om aan te duiden dat de 'ik' intussen van gedachten veranderd is. Voor de scherpe luisteraar klinkt er de ontgoocheling dat het geen theater was maar bittere werkelijkheid, dat alle hoop de bodem werd ingeslagen, in door (Siertsema 1992:141-142).

'[I]k / heb het [...] allemaal in de coulissen / voor theater aangezien', zo eindigt 'Noh in Ghetsémané' (1987:165). Het begin van het volgende gedicht getiteld 'Ecce' - de 'homo' uit Pilatus' 'Ecce homo' is weggelaten, waardoor gesuggereerd wordt dat Jezus meer is dan een mens - is daar een vervolg op: 'Maar wat, / en waar voor / het oog, is waarheid' (1987:166). Die vraag is eveneens geïnspireerd door Pilatus (Johannes 18:38). Zoals Siertsema schrijft, komt het bedrieglijke van de komedie hier tot uiting en wordt het tot een onderwerp gemaakt:

> Eindigde het vorige gedicht met de tegenstelling tussen theater en werkelijkheid, *'Ecce'* zet dit thema bijna naadloos voort met de vraag - in het evangelie de vraag van Pilatus - wat waarheid is. Er volgen voorbeelden van theatrale onwaarheid: Kajafas die als teken van rouw in het openbaar zijn kleed scheurt, terwijl hij zich in werkelijkheid verheugt omdat zijn doel bereikt is, Pilatus die als teken van zijn onschuld in het openbaar zijn handen wast, terwijl hij de macht heeft Jezus vrij te laten. Daartegenover worden de soldaten gezet die een toneelspelletje met Jezus spelen door hem zogenaamd als koning te eren (*Basi leus* is Grieks en *Melek* Hebreeuws voor koning): zij laten openlijk merken dat zij spelen, en zijn dus eerlijker dan Kajafas en Pilatus. Dat de hoofdman met zijn uitroep onder het kruis bij deze bespotting aanwezig was en er niet aan mee deed, is niet op het evangelie gebaseerd, maar wel een mooie vondst. Dat zijn uitroep, weergegeven in de woorden van de *Matthäus Passion*, 'zich waar zingt', staat tegenover de vraag van het begin, 'wat is waarheid?'. Het lijkt of de dichter instemt met de uitroep van de Romeinse hoofdman. Of speelt ook hier de tegenstelling werkelijkheid - theater (of kunst), en wordt die kwalificatie ingegeven door zijn waardering voor Bachs muziek, waardoor hij misschien tijdelijk wordt meegesleept (immers de uitspraak *zingt* zich waar)? In dat geval zou er een verbinding gelegd kunnen worden met het eerste gedicht, waarin de dichter zijn onvermogen erkent 'ongekunsteld' te zijn (Siertsema 1992:142-143).

De al besproken gedichten uit *Sacrale komedie* blijven alle vrij dicht bij de brontekst. De spreekstem/ik-figuur die er zich in manifesteert, is een lezer, maar ook een dichter. Dat laatste blijkt nog duidelijker uit de gedichten die ik nu onder de loep wil nemen. Daarin heeft de spreekstem voor toevoegingen gezorgd bij de Bijbel, heeft hij - zoals

Hamelink het uitdrukt in het voorwoord bij *Folklore Imaginaire de Flandre* - ‘in een leemte voorzien’ (1994:6).

Vaak wordt er in deze categorie van gedichten een monument opgericht voor mensen die in de Bijbel niet erg uitgebreid aan bod komen. Dat gebeurt onder andere in ‘Muur te Beth-San’, het enige gedicht in ‘Boek de verworpene’ (1987:95). De verworpene is Saul, Israëls eerste koning, die in 1 Samuel 15:26 en 1 Samuel 16:1 door God verstoten wordt omdat hij Zijn bevel naast zich heeft neergelegd. Saul had de opdracht gekregen de Amalekieten aan te vallen en alles en iedereen te verwoesten. Maar de koning heeft zijn collega Agag en de beste dieren laten leven. Het lichaam van de ver-worpene is na zijn dood door de vijandige Filistijnen verminkt en ver van huis aan een muur gehecht. In 1 Samuel 31:11-13 wagen mannen van Jabes zich in vijandelijk gebied om het lijk van de koning te halen met het oog op een eervolle begrafenis. ‘Muur te Beth-San’ is een uitbreiding van die Bijbelpassage. Bijgevolg is dit gedicht een dubbel monument: voor Saul en voor de lopers.

Die lopers zijn niet 's werelds beste atleten. Volgens 1 Samuel 31:12 gaat het om ‘alle strijdbare mannen’. ‘Niet meer dan goede lopers, geen fakkels / à la de avond na Marathon, minder strijdbaar allicht / dan de doelbewuste vooruit verloren beroeps / het spits afbijtend bij Thermopylae’: de postume redders van Saul zijn minder legendarisch dan de helden van de Perzische oorlogen en Pheidippides, de bode die de afstand van Marathon naar Athene in een ruk en hardlopend aflegde - een prestatie die hij met de dood moest bekopen maar die nog voortleeft in de sport (1987:95).[138] De namen van die strijdbare mannen worden niet eens vermeld in de Bijbel. Toch zijn deze lopers voor de spreekstem kampioenen die een plaats in het collectieve geheugen verdienen: ‘Jullie, / die het niet gered hebben in de geschiedenis, / zijn zovaak mij de ogen verzacht worden eersten’ (1987:95).

Zij zijn, zoals gezegd, niet zozeer ‘eersten’ om hun sportieve prestatie, al hebben ze een goed uithoudingsvermogen en een goede tactiek: ‘lopend met jagersoverleg de lange nacht’ (1987:95). Belangrijker zijn hun solidariteit en trouw. De mannen van Jabes (oorspronkelijk geen Israëlieten) wisten hoe laag Saul gevallen was. Hij had het koningschap verspeeld en in 1 Samuel 31:4 had hij zelfmoord gepleegd uit angst in de handen van zijn vijanden te vallen. De mannen zijn echter niet vergeten hoe de eerste vorst op zijn hoogtepunt was: ‘met hard in jullie achterhoofd dat hij / die ook jùllie dochters had gekleed in scharlaken, / die lichter dan een arend sterker dan enz was geweest, / zijn koningschap en zich te gronde gericht had; / maar ook nu met hem verbonden zoals hij, ooit, / met jullie’ (1987:95). ‘[O]oit’ slaat op de tijd waarin de mensen van Jabes belaagd werden door Nahas de Ammoniet, de periode die centraal staat in 1 Samuel 11 (1987:95). Beide partijen waren tot een verbond bereid, maar de voorwaarde die Nahas stelde was dat hij iedereen het rechteroog zou mogen uitsteken. Zo zou hij het volk niet alleen schande aandoen, verklaart Oosterhoff, maar ook

ongeschikt maken voor het boogschieten, ergo voor de krijgsdienst (Oosterhoff s.a:255). Toen Saul dat hoorde, werd volgens 1 Samuel 11:6 de Geest Gods over hem vaardig. Hij hakte runderen in stukken en zei hetzelfde te zullen doen met het vee van de mensen die niet met hem meegingen om Jabes te helpen. Hij dwong Israël dus als een man achter zich aan en verloste Jabes.

De daad van de mannen van Jabes is minstens even nobel. Die is immers een en al onbaatzuchtigheid en volgens Oosterhoff geboren uit dankbaarheid (Oosterhoff s.a:305). Die dankbaarheid, solidariteit en trouw zijn echter nog de hoofdzaak niet voor de spreekstem. Het gedicht eindigt met: 'Maar niet toen, jullie werden eerst / toen jullie ieder voor zich en met eigen twee ogen / het slachtvlees dat aan de muur te Beth-San hing / (en dat jullie afnamen en balsemden, begroeven / onder de immer groene schaduwgevende bomen / van jullie stad als omfloerste muziek) / nog voor dezelfde *citizen* aanzagen. / Mysterieus springlevende / mannen van Jabes in Gilead, sandalen / soepel in diepste stilte gaand' (1987:95). Wat deze lopers tot winnaars maakt, is hun houding ten opzichte van de dode. Belangrijk is hier de idee van beschaving, die ook in het woord *'citizen'* zit (1987:95). De mannen, die tot op zekere hoogte het conflict van Antigone moeten voelen, kunnen de gedachte niet verdragen dat hun held van weleer nu schandelijk tentoongesteld wordt. Zij willen hem het funeraire eerbetoon geven dat hem toekomt, en dat verdient volgens de dichtersfiguur een gedicht als medaille.

In Genesis 10 gaat het over de nakomelingen van Noach. In Genesis 10:8-12 wordt ene Nimrod vermeld, volgens Edelkoort een raadselachtige figuur die nog niet in de geschiedenis terug te vinden is en wiens naam 'wij zullen weerspannig zijn' betekent (Edelkoort s.a.:27). In de Bijbel is hij niet veel meer dan een naam, zij het een naam met een zekere faam. Het woord geweldig valt driemaal in die paar aan hem gewijde Bijbelverzen. Nimrod zou de stichter geweest zijn van de eerste wereldmacht - zoals gezegd, was Babel deel van de grondslag van zijn rijk - maar hij was nog belangrijker als jager. In zijn tijd was hij al een begrip. In Genesis 10:9 staat immers: 'Hij was een geweldig jager voor het aangezicht des Heeren; daarom wordt gezegd: Gelijk Nimrod, een geweldig jager voor het aangezicht des Heeren'. Vandaag staat het begrip nog in Van Dale: een nimrod is een groot liefhebber van de jacht (Van Dale 1999:2186).

Met die karige informatie heeft Hamelink een lang, zes strofen tellend gedicht gemaakt, getiteld 'Hallalli' (1987:32) - wat een slappe, hoge jagershoed is, maar ook een kreet die geslaakt wordt op de hertenjacht wanneer het achtervolgde hert tot staan is gebracht (Van Dale 1999:1233). In het gedicht is Nimrod zo verslaafd aan het jagen dat hijzelf een prooi lijkt, een slachtoffer van zijn drang: 'in de jacht verstrikt manisch' (1987:32). Hij wordt

een beeld voor het jachtinstinct, een oerdrift: ‘Nog, in de zomer, na onweer / als de lucht wordt geveegd en de grote / van hars druipende eikenwouden, de vroege bossen, / de mammoeten worden herboren / van de voortijd, trek je op de wilde rode harten / van wisenten, edelherten prijsschietend // langs. Onoverwinnelijk held uit lierballaden, / natuurkracht. Robin Hood bekleed met gezag over al / wat in scherp geschrei of duizendhoevige stilte / zich een weg door het woud baant, uit de voorwereld breekt. / Voor het aangezicht van de hemel en de nacht / geweldig met de boog jagend Nimrod / stichter van Babel, bloedrood / van alle dierenbloedzwart’ (1987:32). De spreekstem heeft hier - als een wat dweperig jongetje - een robotfoto gemaakt van een ‘man / als een opzettende wervelwind, // muur, en niettemin lichtste danser, dorst / in bloed gekleed, spelendste zanger / met het jachtmes’ (1987:32).

Het bloed is verder belangrijk in het zesde en zevende gedicht van *Sacrale komedie*. Het eerste, ‘K’, werd al besproken. Het laatste is getiteld ‘Lamech en zonen’, alsof het hier over een handelszaak, een handelsmerk gaat (1987:27). Doordat dit gedicht op de verzen over Kaïn volgt, wordt al duidelijk dat het niet gaat om Lamech uit Genesis 5 die een nakomeling van Seth is, maar om Lamech uit Genesis 4:17-24. Hij is een ‘[v]erre achterkleinzoon van hem / met de voorhoofdsbloedlink’ (1987:27). De grootvader van Lamech, die even mag optreden in de verzen ‘In muisstil ontzag / de grootvader nog begluurd hebbend, die zweeg, / godallemachtig vergrimd in de gloed / van het vuur keek, nooit naar het kind / Lamech’, is Mechújaël, de achterkleinzoon van Kaïn (1987:27). Lamech heeft een aardje naar zijn verre vaartje. Bepaalde trekken lijken met de generaties zelfs belangrijker te zijn geworden.

Over Lamech staat niet veel in de Bijbel. Genesis 4:19 leert ons dat hij twee vrouwen heeft, Ada en Zilla, wat Lamech tot de eerste polygamist maakt en Edelkoort laat spreken van moreel en sociaal verval (Edelkoort s.a:18). Hamelink heeft het over ‘de twee sterke / serviele koninginnen met de hondenamen’ (1987:27). Waren het die namen die de dichter ertoe inspireerden Lamech tot een ‘houder van bloeddoggen’ te maken en zijn gezin een ‘roedel’ te noemen (1987:27)? Misschien werd hij ook in die richting geduwd door de agressie in Lamechs spreken. In Genesis 4:23-24 staat: ‘En Lamech zeide tot zijn vrouwen Ada en Zilla: Hoort mijn stem, gij vrouwen van Lamech! neemt ter ore mijn rede! Voorwaar, ik sloeg wel een man dood, om mijn wonde, en een jongeling, om mijn buile! Want Kaïn zal zevenvoudig gewroken worden, maar Lamech zeventigmaal zevenmaal’. In *Sacrale komedie* luidt het dat ‘de King [zijn vrouwen] / na verricht slachtwerk in pontificale / huis-exhibities amuseert, behaagt, dreigt / met zijn nieuwste eigengemaakte / vergoten bloed-canto, door hemzelf / origineel antediluviaal enthousiast / stampvoetend gescandeerd. Het hoogst is bloed / met

bloed afwissen' (1987:27). Oorspronkelijk was de poëzie een vorm van ontspanning na zware arbeid en ter glorificatie van zichzelf, zeggen deze verzen. Lamech lijkt bij Hamelink de eerste dichter te zijn, en die ontwikkeling is verbonden met geweld. Was het bij zijn verre voorvader het bloed dat sprak en de moord verraadde, dan zingt de nakomeling van Kaïn nu zelf en vol trots over zijn wapenfeiten, ter lering en vermaak van zijn vrouwen.

In het dagelijkse leven is de dichter echter 'woordarm' en communiceert hij haast uitsluitend met lichaamstaal: 'Voert, woordarm, met geweldige hand, heerschappij / over drie zonen, drie met de honden opgevoede, / met de honderiem afgerichte, opgehitste, / als staal gekoelde en geharde woelwaters / die dit moeten worden. Alleswillers alles / kunners' (1987:27). Lamech is een indrukwekkend man, maar zijn leeftijd eist zijn tol in *Sacrale komedie*: 'Grootst compliment voor hun aanleg: / nadat ze hem met z'n drieën bij de training plat / op de grond hebben gehad jaagt hij ze / met zijn lijfwacht het erf af, verzint / voor de binnenkant van de deur een ijzeren staaf / en daarvoor een grote leugen. "Extra stimulans". / Vrees voor hun speeltuig' (1987:27). Even later klinkt het: 'De afgebeulde vorstinnen treden aan / voor de alle vorige slaande finale wraakdithyrambe, / vertaald wolfsgebrul. "Let weer op, baarmoeders. / Die Kaïn wàs beter en de Rode Zeven voor hem / blijft staan. Maar ik ben waarachtig nog beter / want mijn broed is nu ginds ook voor mij bezig. / Deze Lamech zal zich van nu af aan niet meer wreken / met voor iedere buil, bloeddruppel, de Zeven / maar Godverdomme tot in het oneindige", / in zijn cijfercode 70 x 7 maal' (1987:27). Het Kaïnsmerk is een ereteken geworden.

Wat het 'broed' (1987:27) betreft, staat in Genesis 4:20-22: 'En Ada baarde Jabal; deze is geweest een vader dergenen, die tenten bewoonden en vee hadden. En de naam zijns broeders was Jubal; deze was de vader van allen, die harpen en orgelen handelen. En Zilla baarde ook Túbal-Kaïn, een leermeester van allen werker in koper en ijzer; en de zuster van Túbal-Kaïn was Naëma'. Edelkoort meent dat Lamech zich zo sterk kon wreken door de wapens die Tubal-Kaïn had leren smeden, en dat het feit dat de eerste kunsten voorkwamen in de familie van Kaïn een blaam was voor Israël (Edelkoort s.a:18). Hamelink heeft met de bloedcanto's van Lamech een oorsprong, een voedingsbodem gemaakt voor die eerste muzikant of muzikanten. Hij breidt de muzikaliteit uit over de hele familie, onder andere door het auditieve in de bezigheden van Jubals broers te beklemtonen. De gebroeders - 'Prachtkerels, wonderwerkers, tovenaars' - zijn bij hem meer met andere dingen dan met wraak bezig: 'Jabal tamboerijn, fluitschrilte, / klavecimbel Jubal violoncel, op / komende grote trom en toetende tuba / met dubbele naam en kromming / Tubal-Kaïn. De wereld begint te klinken / naar langs een bergflank geleid / loeiend hoornvee, gegil van bedoeienen aan niets

/ dan zichzelf en de grond verzworen / lanspunten, zwerfvolken, legers / sprinkhanen aan de horizon, bronsgieterijen, / zware industrie, naar de lichte kunsten / kleurenspel zingen muziek, / voor mij in mijn taaltraditie, / mooiste vorm voor een leegte, / volste zeven in een nulte, / van alle mij liefste / luidend cimbaal klinkende / schel de poëzie' (1987:27). De uitspraken over muziek en poëzie in deze passus, die een beeld in *fast-forward* van de evolutie biedt, kunnen een gedachte aan de *poésie pure* oproepen. Ook lijkt de muziek, taal, poëzie hier andermaal dingen in het leven te roepen. De jongens doen ongeveer wat de dichter doet: zij creëren een wereld in klanken, hij doet dat met woorden die uiteraard ook klanken zijn. En dan is er nog de 'volste zeven in een nulte' - naast gelinkt aan de wraakfantasieën van Lamech is zeven een geluksgetal en het nummer van dit gedicht - of de cimbaal die de mens kan laten schrikken (1987:27). Poëzie kan een middel zijn om wraak te nemen en de mensen wakker te schudden.

De grootste toevoeging van Hamelink aan de Bijbel is het negentiende gedicht, 'Memoriaal van een magiër' (1987:61). Daarin komen veel elementen voor die terug te vinden zijn in Exodus. Het bekende wordt er echter van de andere kant bekeken. In 'Memoriaal van een magiër' is een van de Egyptische tovenaars aan het woord die overtroefd werden door Mozes en zijn (tover)staf. In de brontekst worden zij gezien, maar niet gehoord. Hamelink bezorgt ons een getuigenis.

In Exodus kunnen de tovenaars een tijdlang met Mozes wedijveren. Pas bij de derde plaag falen zij; in Exodus 8:19, wanneer ze geen luizen tevoorschijn kunnen toveren, moeten ze besluiten: 'Dit is gods vinger'. Ook bij Hamelink worden de magiërs niet meteen overwonnen ('Bloed maken konden wij / ook: meer' (1987:61)). Maar de ik-figuur en zijn collega's weten daar wel van het begin af dat ze de strijd zullen verliezen, dat er geen sprake is van echte concurrentie. Blijkbaar kunnen ze dat afleiden uit het zelfzekere en dwingende in de verschijning van Mozes, die de farao 's ochtends ging ontmoeten bij de rivier. De heerser roept de gedachte op aan Re, de Egyptische zonnegod die met zijn schip over de hemel vaart. Mozes eclipseert hem met gemak: 'Vanaf het tijdstip dat de man / de als de zon opgaande wagenmenner / in de weg trad en van drinkwater / van bloed sprak, hebben we gewacht' (1987:61).

Van dat moment af volgt de ene ramp op de andere. Het duurt echter nog jaren voor de farao zich gewonnen geeft. In *Sacrale komedie* wordt de duur van de kwellingen meer benadrukt dan in de Bijbel. De tovenaars raken er zelfs de tel kwijt: 'De eerste zomer vloeide de rivier / roodachtig, stinkend ondrinkbaar, / ver over [...] Maar dit was het voorspel maar, / beseften we wel [...] En in de winter, / of was het die van het volgende / jaar al' (1987:61).

Wat de plagen betreft, blijft Hamelink vrij dicht bij de brontekst. De kikvorsen in slaapkamers en baktroggen komen uit Exodus 8:3, de hagel die de vlasoogst en de gerst aantast uit Exodus 9:31, de zweren zijn als zesde plaag terug te vinden in Exodus 9, de bomen en het vee moeten eraan geloven in Exodus 9:25, de sprinkhanen vormen de achtste plaag in Exodus 10, de negende - duisternis - is terug te vinden in Exodus 10:21-22 en is eigenlijk een aankondiging van de tiende plaag, de dood van de eerstgeborenen. Extreem Bijbelvast is 'Memoriaal van een magiër' echter niet. Er is vrij en creatief met de brontekst omgesprongen. De vierde plaag, de vermenging van ongedierte uit Exodus 8:20, is in sommige Bijbelversies als steekvliegen vertaald; hier is sprake van lynxen.

Het zijn jaren van vernederingen en harde klappen voor de tovenaars, tot de farao het verzoek van de 'steensprakige' wil inwilligen: 'Ik stond in de verschrikkelijke ochtend / voor het gezicht van farao. Ik volgde / de zich wegscherenden, alle tovenaars, / toen de eens zonsgelijke als een lijkbleke / vrouw tegen de ontboden onaangevochten / zwijgende raasde "ga en verga in de woestijn"' (1987:61). In Exodus 12:31 vindt het onderhoud van de farao en Mozes nog tijdens de nacht van de tiende plaag plaats, nadat de Egyptenaar zijn kwelduivel ontboden heeft, hoewel de heerser in Exodus 10:28 had gezegd dat hij hem nooit meer wilde zien op straffe van zijn leven. Hamelink heeft voor een *morning after* gezorgd. In Exodus 13:32 vraagt een murw geslagen farao: 'en zegent mij ook'. Attema merkt op dat dat door sommigen vertaald is als 'en wil mij voorgoed vaarwel zeggen' (Attema s.a:147). Hamelinks farao is met zijn 'ga en verga in de woestijn' rancuneuzer dan die uit de brontekst (1987:61).

In de koran bekeren de tovenaars zich tot de godsdienst van hun overwinnaar. De magiër die in *Sacrale komedie* aan het woord is daarentegen blijft Egypte trouw. Zelfs in het zwartste zwart plaatst hij het verdriet van de farao boven het zijne: 'Alle eerstelingen stierven. / Ook mijn eigen kind, eersteling / van een Egyptenaar, trof hun / onzichtbare, in de bloednacht zelf / van zijn geboorte. Zijn moeder, / de beminnelijke, heeft het niet / omhelsd. Dat deed haar en mij / pijn die overkomelijk was, maar / het land, ons hart, brak onder de klacht / van farao om zíjn Eerstgeborene, / de koudliggende toekomstzonneling' (1987:61). Opvallend is de komma na 'ons hart': die maakt 'ons hart' tot een bepaling, een specificering van 'het land', wat op een (overdreven) vaderlandsliefde wijst (1987:61). De tovenaar is loyaal; het lijkt alsof hij niet anders kan. Toch is er ook voor hem een leven voor en een leven na Mozes en voelt hij zich vreemd aangetrokken tot de man die geen magie om de magie, geen kunst om de kunst najoeg. Er staat: 'Twijfelende, om den brode, / ben ik in de ordening gebleven / van het voormalige, tot de lege / dienst aan beelden teruggekeerd. Zij gingen of ze naar een feest / gingen [...] Wonderlijk, ik keek / hen na met heimwee' (1987:61). Iets in de

godsdienst van de Israëlieten - het levendige, het magische - spreekt tot de verbeelding van de magiër, die besluit: 'In mijn hart zou ik vrede hebben / met een hoger dienst, als degene / wie het eerstgeborene het liefst is / mij nog verder onttoverde' (1987:61).

Naar aanleiding van dit gedicht schrijft Lieske:

> De hautaine houding bij het besef dat je verslagen bent, de knellende greep van de hiërarchie, de opkomende angst voor het onbekende, het verdriet om het verloren kind, de leugen van de vaderlandsliefde en de liefde voor het koningshuis, de twijfel aan je geloof en al je zekerheden, de lafheid van het behoudzuchtige, het verdriet en het heimwee bij het zien van anderen die wel hun dromen najagen, de wonderlijke toverbanden waarmee je aan je eigen omgeving vastzit: ik herken het allemaal, het zijn gevoelens die opgewekt worden door dit weemoedige verhaal. Bovendien denk ik dat dit gedicht vrij precies de kern van de bundel raakt. Ik denk dat ieder goed gedicht dat doet. Het gaat hier om een man die in dienst is van een oude religie en, geconfronteerd met de feiten, het echec van die orde moet erkennen. Beeld van de oude religie is de 'steensprakige': de stenen die spreken, het versteende woord. Maar zo sterk zijn de banden met de oude godsdienst en de oude gewoontes dat zelfs verlies van een dierbaar kind ondergeschikt wordt gemaakt aan dat echec en het verdriet om het uitsterven van dat godsgeslacht met fellere woorden uitgekreten wordt dan het eigen verdriet. Dit zelfbedrog leidt niet tot opstand, hoogstens tot twijfel. [...] Hamelink is met de bijbel opgegroeid; de bedoeling van deze sacrale komedie zal dan ook zijn een verslag te geven van zijn onttovering. En daarin is hij verder gegaan dan de magiër (Lieske 1988:283-284).

Lieske verbindt het woord 'steensprakige' (1987:61) met de farao en de oude religie (Lieske 1988:283-284). Ik meen dat de 'steensprakige' Mozes heet en beschouw het neologisme - *Stenen voor mijzelf* indachtig - als positief (1987:61). Lieske stelt terecht dat dit gedicht de kern van de bundel raakt (Lieske 1988:283), maar het is duidelijk dat hij en ik *Sacrale komedie* een andere kern toeschrijven. Hij beschouwt dit boek als het verslag van de onttovering van een ex-gelovige (Lieske 1988:284). Ik zie hier de omgekeerde beweging: de betovering van een ex-ongelovige.

Dat laatste moet genuanceerd worden. Het is niet zo dat de hoofdfiguur de 'fundamentalist' wil of kan worden waar hij zijn vader voor uitschold in *Herinnering aan het verdwenen licht* (1986b:30). Het gedicht eindigt met iets hypothetisch, met een als. De onttovering-betovering is met andere woorden (nog) niet voltooid en de protagonist kan op dit moment (nog) geen vrede hebben met een dienst die hij wel al als hoger kan erkennen. Hij is meer dan gefascineerd door het geloof, maar daar blijft het (voorlopig) bij. Het hoofdpersonage heeft de kracht of de mogelijkheid niet om zelf de stap te zetten naar God. Hij heeft, na alle plagen, nog een duwtje nodig. Deze man lijkt gebroken te moeten worden opdat hij zou kunnen geloven, wat de herinnering oproept aan 'Verontschuldiging'. Pas wanneer hij

verlost zal zijn van zijn ijdelheid, zal hij God als Vader kunnen nemen - God die in ‘Boek Adam’ overigens al werd voorgesteld als de opperkunstenaar, een voorstelling die ook leeft in het slotgedicht ‘Cantus firmus’, waar Hij zelfs Dante overtroeft (1987:215). Pas dan zal hij het paradoxale pact met Hem kunnen sluiten dat iedere gelovige, ieder kind met zijn Vader/vader heeft. God is groot en machtig, en biedt bescherming. Daarvoor eist hij echter een tol: angst, de vreze Gods.

12.5. Ernstig spelend: over het werk van de lezer-dichter, de intertekstualiteit

In *Sacrale komedie* zagen we de lezer-dichter aan het werk. Hamelink heeft enkele gedichten geschreven over het werk van die lezer-dichter, dus over de gerichtheid van de zender op de literaire context, of de intertekstualiteit.

Zo is er ‘Spreeuw’, een van de ‘Oogopslagen’ waarmee *Het rif* begint (1993:60). Een spreeuw is een zangvogel die men kan leren praten en die andere vogels nazingt, wat al duidelijk maakt in welke richting het gedicht gaat. De zangvogel die hier de hoofdrol speelt, heeft koninklijke allures. Hij staat op het bordes, daar waar hooggeplaatsten graag poseren voor de foto. Zijn naam, Velimir I Spreeuw, klinkt keizerlijk of koninklijk, in ieder geval adellijk. En hij vaardigt een oekaze, een bevelschrift uit. Het is echter zeer de vraag of de hoofdfiguur zo machtig is als hij lijkt. Zijn bordes is immers de weinig verheven gootrand, en het graven in zijn veren kan betekenen dat hij zijn tekst zoekt of hij zich mooi wil maken voor zijn optreden maar het kan ook de aanwezigheid van luizen doen vermoeden. Dit lijken allusies op de maatschappelijke status van de dichter. De macht, het gezag van deze verheven armoezaaier is van een andere aard, een andere wereld.

De vogel zingt: ‘[R]ipolin tipit liriritin’ (1993:60). Deze muzikale maar op het eerste gezicht betekenisloze elementen die een sfeer lijken te moeten overbrengen, roepen opnieuw de gedachte op aan de *poésie pure*. De woordgroep kan meer betekenis hebben dan aanvankelijk vermoed. Zoals Bartosik (Bartosik 1998) heeft opgemerkt, is ‘ripolin’ de naam van een lakverf, valt in ‘tipit’ typt te horen, en zit in ‘liriritin’ het woord lyriek verstopt (1993:60). Het zijn alle elementen die in de richting van het metapoëtische wijzen. Deze vogel zingt over het zingen. Wat hij zingt, is deels gebaseerd op een tekst. Er is sprake van een (zelf- of door een ander geschreven) partituur. Dat de vogel die niet vindt, hindert hem niet. Hij improviseert.

‘Spreeuw’ is, op verschillende niveaus, een pleidooi voor natuurlijkheid *in poeticis*. Uiteraard gaat het hier voor een stuk over de welluidendheid, de ultieme poëzie van de natuur, waar de dichter niet aan kan tippen. Hij moet aan de slag met een taal die minder puur is dan die van de vogel en hij kan alleen proberen dat ideaal te benaderen. Dat de zangvogel met het grootste gemak ‘voor de vuist weg’ zingt, is een tweede uiting van natuurlijkheid (1993:60). Als we de ‘geschreven tekst’ interpreteren als het werk van een ander, ten slotte, kan dit gedicht gelezen worden als een pleidooi voor een vrije, spontane, ongedwongen, creatieve omgang met de traditie (1993:60). Als de vogel de brontekst niet kan vinden, zal hij er wel uit het hoofd op moduleren, wat meer kans geeft op contaminatie. De dichter laat zich infecteren, heeft Hamelink gezegd in een publiek gesprek met Bartosik dat bijgewoond werd door Vandevoorde (Vandevoorde 1994). Hij infecteert echter ook zijn bron. Zijn herwerking echoot voortaan mee in het origineel.

Met de grootste naturel wordt hier ‘een kleine priemende oekaze’ uitgevaardigd (1993:60). Dat bevelschriftje kan, zoals gezegd, wat verordonneren over de omgang met de poëzie, die de zangvogel de dichter hier voordoet. Het kan ook wat zeggen over de wereld. De ‘*morgenwereld*’ - de ochtend en de wereld van morgen, de toekomst - ‘*is voor hem / met stem*’, staat er cursief, wat wellicht impliceert dat dit een citaat is (1993:60). Volgens Bartosik hebben de slotverzen te maken met de houding ten opzichte van de nieuwe dag, dus met een levenshouding (Bartosik 1998). Voor de meeste mensen is de ‘*morgenwereld*’ zonder stem en grijs: zij zien het goede van de dag die aanbreekt niet (1993:60). De spreeuw daarentegen is goedgeluimd. Hij zingt om de nieuwe dag te vieren en met zijn oekaze hoopt hij anderen tot hetzelfde te kunnen inspireren. Bezing het leven, bezing de schoonheid: dat lijkt de wenk die de slotverzen bevatten. Zoals Bartosik stelt, is *Het rif* de bundel van de hoop (Bartosik 2006:11).

Letterlijk betekent het woord ‘oekaze’ (1993:60) ‘weg tonen’, verklaart Bartosik, en dat is hier niet onbelangrijk (Bartosik 1998). Dit gedicht *verhaalt* immers niet alleen hoe een oerdichter een kleine aubade ten gehore brengt, hoe hij vrij met de poëzie (van zijn voorgangers) omspringt en het leven van de zonnige zijde ziet. *This poem practices what it preaches*. Er wordt, zoals Bartosik opmerkt, gerefereerd aan Chlebnikov (1885-1922), de zoon van een ornitholoog die wiskunde en natuurkunde studeerde en die een futurist en een zwerver was (Bartosik 1998). Chlebnikov schreef een poëzie met sprookjesmotieven die afweek van de bestaande taal en beleed de cultus van het woord. Hij stond een autonome poëzie met lettrismen voor. Verder richtte hij een vereniging op van 317 mensen, de zogenaamde voorzitters van de aardbol, en schreef hij bevelschriften die hij ondertekende met

Velimir I. ‘Spreeuw’ is, kortom, intertekstualiteit in theorie en praktijk. Duidelijk is dat kunst zichzelf doorgeeft en de dichter wat achter hem ligt vitaal moet houden. Hij moet de traditie nieuw leven inblazen.

In ‘Steenspraak’ uit *Stenen voor mijzelf* is de natuur ook belangrijk - ditmaal in de gedaante van een steen - en is er eveneens sprake van een zekere dwang (1993:37). Het gedicht begint met ‘Je moet’ en die woordgroep wordt verschillende keren herhaald (1993:37). Dit werk, dat een bevel tot zelfverlies lijkt te zijn, schetst een beeld van het leven van de lezer/dichter.

Bartosik stelt: ‘“Steenspraak” [...] is een voorbeeld van wat Hamelink in *Vuurproeven* “materiële imaginatie” heeft genoemd, in het kielzog van de geëxalteerde laatste woorden van de heilige uit Flauberts *La tentation de Saint Antoine*: “- être la matière!” In één ononderbroken beweging die zevenentwintig verzen duurt, wordt de essentie van de steen overgenomen: de grijsheid, de koelte, de compactheid, de zwaarte’ (Bartosik 2006:8).

Talrijke critici hebben de vraag gesteld waarom iemand een steen zou willen worden. Bartosik ziet het gedicht in de lijn van *Eerste gedichten* liggen:

> Hier interesseert ons vooral het zwijggehalte van de steen. [...] De steen moet worden geliefkoosd [...] tot hij lichter wordt. En ondertussen leert de dichter begrijpen wat zwijgen is en duister zijn: hij leert rechtop te staan, ongevoelig voor de ‘tijdwind’, rechtop in de branding, zoals de kleine menhir. In feite is hier een proces aan de gang dat opmerkelijk veel gelijkenis vertoont met het tabula rasa maken waaraan de dichter [in *Eerste* gedichten, A.D.C.] het ‘versleten’ gevoel onderwierp om daarna, vanuit het bereikte vriespunt, opnieuw ‘wat verkoold gevoel’ te beproeven [...]. Wie vandaag de dag nog aanspraak wenst te maken op het lied, op het zingen, moet eerst leren zwijgen als een steen en ‘de hand (...) vol gaten’ afwijzen ‘die al het ongedekte uitgaf.’ (Bartosik 1978a:402).

Zuiderent denkt meer aan de geschiedenis, en aan de lezer:

> Het ‘moerassige’ uit [Hamelinks] eerste bundels [...] is weliswaar in later werk verhard tot steen [...], maar zowel moerassen als steen conserveren een geschiedenis die zij niet makkelijk prijsgeven. Deze wijze van geschiedenis conserveren levert de pregnante confrontatie met de dood, die, naar het inzicht van Hamelink, elke dichter moet aangaan. Uit deze confrontatie komt de dichter zowel tot het leven als tot de poëzie. Een citaat uit ‘Steenspraak’ [...] kan dit misschien duidelijk maken. Het heet in het gedicht dat de dichter tot de steen moet inkeren om zijn woorden gewicht te kunnen geven [...]. Aan de onder andere op Nijhoff terugvoerende maieutische opvatting over het ontstaan van het ware gedicht (waarin de dichter de rol krijgt toebedeeld van degene die het al bestaande gedicht tot klinken brengt) voegt Hamelink in deze regels een tweede stadium toe: niet de dichter bevrijdt het gedicht, maar anderen (lateren, lezers) bevrijden het gedicht uit de tot steen ingekeerde dichter; pas als dat gebeurt zal het gedicht, klinkend, waarheid zijn geworden (Zuiderent 1984a:9).

Er moet een reserve ingebouwd worden en gewezen worden op de bescheidenheid van de dichter, zoals Musschoot doet: ‘Het zelf steeds verder steen worden impliceert ook het steen-spreken [...] met, tot slot, als einddoel: [...] [“]één [/] zelfzingend, hecht en megalithisch gedicht”. Hier dus opnieuw de uit andere plaatsen al bekende equatie steen = gedicht, maar tegelijk ook een allusie op de onzekerheid van de dichter (“misschien ooit”), zijn twijfel aan de mogelijkheid hét ene, zelfzingende, voltooide gedicht te scheppen. Het verlangen naar het samenvattende gedicht blijft inderdaad, zoals in de poëtica [“Op weg naar de poëzie”, A.D.C.] met nadruk aangewezen [...], een niet oplosbaar en steeds opnieuw als niet opgelost beschreven probleem’ (Musschoot 1 978:13 8).

Van der Vegt verbindt de steen met de essentie van de mens:

> In de legenden die om de Bretonse menhirs geweven zijn, worden de stenen dikwijls verklaard als betoverde mensen. [...] [Het is in verschillende gedichten uit *Stenen voor mijzelf*] wel duidelijk dat steen het wezenlijke van de mens verbeeldt en dat vervreemding van die oermaterie een terugval betekende. In het gedicht ‘Steenspraak’ [...] zegt de dichter, dat degene die zich met de steen kan vereenzelvigen, tenslotte een ‘zelfzingend, hecht en megalithisch gedicht’ kan voortbrengen. Een werkelijk ‘niemandsgedicht’ (Van der Vegt 1983:38).

Ik meen dat hier niet alleen aan een niemandsgedicht (dat de mens-in-het-algemeen een universele waarheid voorhoudt) maar in het licht van de intertekstualiteit ook aan een zogenaamd iemandsgedicht gedacht kan worden. De steen kan voor een bewonderde dichter staan, wiens voorbeeld de dichter overneemt of aan wie hij zijn mond geeft ‘om mee te spelen’ (1993:37). Bij het gedicht hoeft echter niet aan een specifieke dichter gedacht te worden; het is zelfs beter dat niet te doen. ‘Steenspraak’ is te lezen als een statement over traditie in het algemeen. Opnieuw leeft hier de gedachte dat het verleden, dat versteend en verhard kan lijken, op de meest liefdevolle manier levend gemaakt kan en moet worden met het oog op de toekomst. Het lijkt, ten slotte, zo te zijn dat een dichter niet kan gedijen in zijn eigen tijd.

In ‘Steenspraak’ is de beeldspraak ontleend aan de natuur. Het principe van toenadering/uitwisseling en de steen vinden we terug in ‘Uffizi’ uit *Gemengde tijd*, maar daar is de beeldspraak cultureel geïnspireerd (1993:283). Net als ‘Steenspraak’, de tegenhanger van het eraan vooraf gaande ‘Windspraak’, heeft dit gedicht een pendant: het staat afgedrukt naast het al besproken ‘Droomsteen’ in de slotreeks ‘Cadeaupapier’. Als ‘Droomsteen’ een gedicht voor meneer is, dan staat in ‘Uffizi’ de liefhebberij van mevrouw centraal, stelt Bartosik (Bartosik 2000). In het laatste gedicht van *Gemengde tijd* leeft een dame zich in in

standbeelden, of leven zij zich uit in haar. Het tafereel kan, zoals Bartosik opmerkt, de gedachte oproepen aan de antroposofie, de leer van Steiner, en dan vooral aan de bewegingsleer die daaraan verbonden is, de euritmie (Bartosik 2000). Het levert een speciaal schouwspel op, waar de 'starre touristen' - zij lijken stijver dan de standbeelden - raar van opkijken (1993:283). Dat kan de dame niets schelen. Zij wil niet opvallen, zij zoekt geen aandacht, zij doet wat zij doet 'voor zichzelf' (1993:283). De vrouw lijkt overigens geen echte toeriste te zijn. Ze lijkt thuis te horen in het museum, er omgeven te zijn door familieleden: mythologische figuren, vorsten en vorstinnen, de groten der aarde. Zij beheerst tenslotte de kunst een 'godin' tot leven te wekken (1993:283).

Haar man staat erbij en kijkt ernaar, maar niet zoals de 'starre touristen' (1993:283). Hij is verwonderd en gefascineerd. Hij lijkt echter niet te kunnen wat zijn vrouw kan. Voor hem zijn de standbeelden 'marmerwezens' (1993:283). Maar terwijl dit gedicht over de geliefde van de hoofdfiguur en haar bezigheid gaat, gaat het natuurlijk ook weer over hem en zijn passie. Dat de lezer/dichter hier opnieuw aan het woord is, blijkt uit een wending als 'de welsprekend / versteende vingerzettingen' (1993:283). Verder zijn hier duidelijke echo's uit 'Steenspraak' te horen, bijvoorbeeld in 'De verheven koorts die een godin met dode ogen / onder de bevroren marmeren leden behield / kreeg warmte, verloste zich, kwam onder je handreiking / bij kennis' (1993:283). Deze passus is cruciaal en biedt een volledig poëtisch programma: 'Van weerskanten geen afstánd, geen plichtplegingen. / Hommage die op jaloezie leek. Zij gaven je de idee / van hun ongedwongen beweging zoals jij, / ernstig spelend, naar zij het bedoeld moeten hebben, / hun stijfte je lichaam leende' (1993:283). De beelden, die getuigen van het verleden, inspireren de vrouw bij haar bewegingskunst; zij schenkt de kunstwerken in ruil daarvoor het leven terug.

Belangrijk bij dit alles is de ongedwongen, ontspannen houding. De vrouw is als een kind of als de spreeuw van daarnet. Zij is 'losjes en ingekeerd', 'ernstig spelend' - dat is hier geen *contradictio in terminis* (1993:283). De ontspannen houding houdt geen vrijblijvendheid in. Vrijblijvendheid vinden we alleen bij de 'starre touristen', onbegrijpende toeschouwers, lezers (1993:283). Door de goede toeschouwer/lezer wordt rekening gehouden met de bedoeling, met de wens van auteur en kunstwerk, of toch wat de intensiteit van de inleving betreft. Verder is er 'geen afstánd, geen plichtplegingen': hier wordt niet gedweept, hier ontmoeten gelijken elkaar en is de hommage tweerichtingsverkeer (1993:283).

Naar aanleiding van 'Uffizi' schrijft Ron Elshout:

> Typerend voor de poëzie in de bundel zijn de woorden *kreeg warmte, verloste zich*, want Hamelinks uitspraak 'Het is kinderlijk maar ik kijk na lezing altijd naar het eerste en het allerlaatste woord van een poëzieboek om te zien 'of het klopt' (*In een lege kamer een garendraadje*, p.93) getrouw, loont het de moeite nu even naar het eerste gedicht uit de bundel te kijken. [Dat gedicht is 'Kleine menhir', het eerste gedicht dat in dit hoofdstuk besproken werd, A.D.C.] [...] Op het eerste gezicht zal de overeenkomst in tijdloze thematiek duidelijk zijn, opvallend is hier echter de gelijkschakeling van *ik* met *steen*, die hem weliswaar tijdloos, maar meteen ook onbenaderbaar maakt (Elshout 1994:264).

Dat onbenaderbare valt mee. Het is niet zo dat de dichter, in tegenstelling tot wat 'Kleine menhir' misschien liet vermoeden, iedereen van zijn erf stuurt en een complete einzelgdnger is. Het laatste gedicht toont zijn grootste passie en zijn grootste hoop. De dichter leeft zich in de eerste plaats voor zichzelf in zijn voorgangers in, maar droomt ongetwijfeld ook van iemand die, op zijn beurt, zijn stijfte zijn lichaam leent.

12.6. Conclusie

Ook Hamelinks persoonlijke poëzie omvat haast uitsluitend expliciete metapoëzie. Er zijn slechts een paar gedichten die óók impliciet genoemd kunnen worden omdat het vormelijke erin wordt uitgebuit, gedichten als 'Beker' (1987:50) en 'Achter de woestijn' (1987:54) die door hun uitzicht - de verzen zijn geschikt in de vorm van een beker en een rietstaf - de thematiek benadrukken en aanvullen.

Belangrijk is vooral de figuur van de dichter, die net als in het vroege werk een tussenpositie inneemt - hier vooral tussen onzekerheid en assertiviteit, tussen het banale en het verhevene - of beide polen in zich heeft. Veel meer dan in het vroege werk wordt de zender in de persoonlijke gedichten ingekleurd met details. Hij is een uitgewerkt personage, een volledig ik. We krijgen een beeld van zijn achtergronden en familieleven, en zijn dichterschap wordt daarmee in verband gebracht. Zender en extraliteraire context worden dus verbonden in de 'wereld van de tekst'. De aandacht voor de inspiratie maakt de betrokkenheid van de dichter op de extraliteraire én de literaire context eveneens duidelijk.

De zender kan de inspiratie niet dwingen; zij komt wanneer zij wil. Hij zit vaak vol ongeduld op haar te wachten, maar lang niet iedereen heeft even veel oog voor de poëzie als de dichter in deze prozaïsche tijden. In *Tweede gedichten* lijkt de poëzie dan ook op sterven na dood. De dichter blijft op haar belang wijzen, en op het belang van verleden en traditie - de verwaarlozing van de poëzie maakt deel uit van een hele, laakbare levenshouding.

In de persoonlijke gedichten is de ontvanger even weinig een zekerheid als in de onpersoonlijke gedichten, maar in enkele gedichten wordt een portret geschilderd van een lezer die in staat is tot de toegewijde lectuur waarvan gedroomd wordt. De hoofdfiguur/dichtersfiguur is overigens zelf iemand die met overgave een tekst kan lezen, wat blijkt uit *Sacrale komedie*. Zender en ontvanger zijn daar één. Belangrijk zijn in die bundel ook de literaire en extraliteraire (hier vooral de familiale) context, waartoe de Bijbel behoort. Verder is er aandacht voor de taal, voor de code, niet toevallig voornamelijk in de Genesis-gedichten; de kracht (en de zwakte) van het woord is belangrijk. Het element contact komt, ten slotte, aan bod in gedichten over Abraham en Christus, waarin duidelijk wordt hoe belangrijk het mondelinge kan zijn. Het hoe is even belangrijk als het wat.

Eindnoten:

103 Bartosik woonde dit publieke interview bij, zo vertelde hij de studenten tijdens een college (Bartosik 2000).

104 In *The Magic Circle of Rudolf II: Alchemy and Astrology in Renaissance Prague* vertelt Peter H. Marshall uitgebreid over de honger die Rudolf II had naar alle mogelijke vormen van kennis (Marshall 2006:88). De keizer omringde zich met alchemisten, profeten en kunstenaars, en met wetenschappers als Kepler en Brahe. Hij maakte van Praag het laatste grote culturele centrum van de renaissance.

105 Van Dale omschrijft ‘dodijnen’ of ‘doudijnen’ als: ‘(m.betr.t. een kind) zacht wiegen (op de arm, in de wieg) en in slaap zingen’ (Van Dale 1999:760). De roos heeft dus iets van een moederfiguur, al is de kus waar het gedicht mee eindigt duidelijk erotisch (‘in je verdiept’ (1993:63)). Dat de lange ij een korte ei geworden is, heeft wellicht te maken met het werkwoord deinen; het versterkt de gedachte aan beweging.

106 Ik vestig nu wel de nadruk op de gebreken van de ‘versspreker / met een breekhoofd’, aangezien hij die zelf etaleert en zijn besef ervan zijn bescheidenheid toont, maar het woord ‘versspreker’ is ook positiever te lezen (1993:38). Hij maakt de verzen van de ‘caesars’, verzen uit lang vervlogen tijden, door ze uit te spreken vers in de zin van fris, nieuw (1993:38).

107 Mijn bespreking van deze bundel is zeer gekleurd door het aan dit boek gewijde werkcollege ‘Grondige lectuur van dichtbundels’, dat ik bij Michel Bartosik volgde in de tweede kandidatuur, in 1997-1998.

108 Het woordgroepje ‘kole vier’ komt verschillende keren voor in Gezelles vertaling van Longfellows ‘The Song of Hiawatha’ (Gezelle 1999:435). Het laat zich ook terugvinden in het kleengedichtje ‘'k Zat bij nen boom te lezen, / al in mijnen brevier; / de zunne kwam gerezen, gelijk een kole vier; / de blijde vogels dronken / de dreupels van den mei, / de morgenperelen blonken / en brandden in de wei, / lijk vier: / 'k zat bij nen boom te lezen, / al in mijnen brevier!’ (Gezelle 1999:311).
‘Here I shall end, because the remaining years of my life *all* assisted to form *my particular mind*; - the three first years had nothing in them that seems to relate to it’, zo besluit S.T. Coleridge een brief aan Thomas Poole die onder andere over zijn vroegste kinderjaren gaat (Coleridge 2005:10). Toch lijkt deze anekdote niet zonder belang: ‘From October 20, 1773, to October 20, 1774. In this year I was carelessly left by my nurse, ran to the fire, and pulled out a live coal - burnt myself dreadfully. While my hand was being dressed by a Mr. Young, I spoke for the first time (so my mother informs me) and said, “nasty Doctor Young!” The snatching at fire, and the circumstance of my first words expressing hatred to professional men - are they at all *ominous*?’ (Coleridge 2005:9).

109 Bartosik zei dit tijdens een werkcollege in de licenties (Bartosik 2000).

110 Dat blijkt ook uit ‘Levante’ uit *Het rif*; de spreekstem staat in een landschap dat eeuwigheid ademt en het oeroude, dat zich steeds herhaalt en vernieuwt, heeft een overweldigend effect op hem: ‘De golf is buigzaam gebleven / of er geen dag voorbijging. / De oeroude sprong van de vis is nieuw / en van het aan langzame maalstenen / geslepen zonlicht vonkt iedere glaskorrel Phoenicisch, / Moors, Grieks’ (1993:76).

111 Dit voorlaatste gedicht uit *Gemengde tijd* heeft Bartosik op zijn eigen maieutische wijze behandeld in verschillende werkcolleges die ik als studente en assistente heb bijgewoond en die uiteraard een kapitale rol zullen spelen in wat volgt.

112 Mijn bespreking van die bundel steunt voor een groot stuk op de werkcolleges Grondige lectuur van dichtbundels die Michel Bartosik gaf in 1998-1999 (Bartosik 1998).

113 Een verwijzing naar het eigen gedicht is berichtgericht, een verwijzing naar een gedicht van een ander is literaire-contextgericht.

114 Van Gorp verwijst de lezer die het woord ‘Idylle’ opzoekt door naar ‘pastorale literatuur’ (Van Gorp 2007:225).

115 In het gedicht ‘Paar’ uit ‘Boeket ik’ lijkt de protagonist wel te begrijpen hoe Adam en Eva zich gevoeld moeten hebben (1987:204).

116 Het moet opgemerkt dat Babel niet de eerste stad is waarvan sprake is in de Bijbel. In Genesis 4:17 staat dat Kaïn in Nod, ten oosten van Eden, de stad Henoch stichtte, genoemd naar zijn zoon. Babel was vermoedelijk wel de eerste stad die gebouwd werd na de zondvloed. Met Babel begon volgens Genesis 10:10 het eerste wereldrijk, dat van Nimrod - Hamelink alludeert daarop in het negende gedicht.

117 Ik gebruik hier *De Bijbel* - (1977) Boxtel, Katholieke Bijbelstichting, 1989. Voor het overige citeer ik uiteraard uit de Statenvertaling (*Bijbel. Dat is de ganse Heilige Schrift bevattende al de Kanonieke Boeken van het Oude en Nieuwe Testament. Door last van de Hoogmogende Heren Staten-Generaal der Verenigde Nederlanden en volgens het besluit van de Synode-Nationaal gehouden te Dordrecht in de jaren 1618 en 1619, uit de oorspronkelijke talen in onze Nederlandse taal getrouwelijk overgezet.* Zoetermeer, Uitgeverij Boekencentrum, 1995).

118 Zie: http://www.lonelyplanet.com/samoa/sights.

119 Bij ‘Exemplum, exempel’ schrijft Van Gorp: ‘(Lat. voorbeeld). 1. Oorspronkelijk een kort verhaal, ingelast in een redevoering of andere betogende tekst om een bepaalde stelling te illustreren. Het voorbeeldverhaal (ook “paradigma” genoemd) stond in de antieke retoriek in dienst van de argumentatio of van de ornatus [...]. 2. Het genre vond vlug buiten de redekunst ingang en in Rome verschenen verzamelingen van exempla, meestal zakelijk gerangschikt [...]. In de middeleeuwen leefde het genre voort. Reeds in de zevende eeuw werden sermoenen voor monniken doorspekt met illustratieve, vooral Bijbelse verhalen. In de twaalfde eeuw werden deze verhaaltjes ook gebruikt in sermoenen voor leken. De bronnen werden stilaan ook profaan, bv. de *Gesta Romanorum* en klassieke liefdesverhalen. Tegen het einde van de middeleeuwen werden de exempelen meer en meer komisch, zodat zij door de reformatie geweerd werden. Bv. Chaucer, “The Pardoner's Tale”, in *The Canterbury Tales* (ca.1400)’ (Van Gorp 2007:159-160). Door de link met de redekunst is het exempel dus wel verbonden met het mondelinge.

120 ‘Wanneer je schrijft ben je een arend, die drijft in de lucht, zijn vlerken uitgestrekt’: zo luidt de titel van een interview dat Ben Bos in 1969 van Hamelink afnam (Hamelink in Bos 1969).

121 Volgens B.J. Oosterhoff stamt die opmerking uit veel latere tijd dan het hoofdstuk waarin ze een plaats heeft gekregen en is ze waarschijnlijk op de rand van een Bijbelhandschrift geschreven ter verklaring van het woord ziener (Oosterhoff s.a:250).

122 Op dit punt heerst er verwarring. Oosterhoff (Oosterhoff s.a:254) verwijst bij dat afschrift naar Deuteronomium 17:14-20, een passage die het reglement bevat voor de koning die er eventueel zou komen, met in Deuteronomium 17:18-20: ‘Voorts zal het geschieden, als hij op den stoel zijns koninkrijks zal zitten, zo zal hij zich een dubbel van deze wet afschrijven in een boek, uit hetgeen voor het aangezicht der Levietische priesteren is; En het zal bij hem zijn, en hij zal daarin lezen al de dagen zijns levens; opdat hij den Heere, zijn God, lere vrezen, om te bewaren al de woorden dezer wet en deze inzettingen, om die te doen; Dat zijn hart zich niet verheffe boven zijn broederen, en dat hij niet afwijke van het gebod, ter rechter- of ter linkerhand; opdat hij de dagen verlenge in zijn koninkrijk, hij en zijn zonen, in het midden van Israël’. Volgens A.R. Hulst wordt hier een afschrift van het volledige boek Deuteronomium bedoeld, niet alleen van het gedeelte dat op de koning betrekking heeft (Hulst s.a:62). Van een aparte oorkonde die het recht des konings bevat, spreekt 1 Samuel 10:25, schrijft Hulst, maar we weten niet wat dit

recht zoal omvatte en hoe uitvoerig Samuëls geschrift was. Het is aan te nemen dat Deuteronomium en Samuels boekwerk geen diametraal tegenovergestelde dingen verklaren, en dat het dus niet heel belangrijk is te weten om welk wetboek het precies gaat.

123 Dat staat te lezen op http://guweb2.gonzaga.edu/faculty/wheeler/lit_terms_M.html.

124 Toch is er volgens Jaap Goedegebuure zeer vaak een Bijbels argument ten faveure van homoseksualiteit gezien in de liefde van David voor Jonathan, tot in het Israëlische parlement toe (Goedegebuure 1993:54).

125 Goedegebuure heeft veel minder problemen met deze rouwklacht dan de spreekstem in Hamelinks gedicht: 'Het rouwbeklag van de vader om de zoon (*II Samuël* 18-19) evenaart de lijkzang die David aanheft als Saul en Jonathan zijn gesneuveld (*II Samuël* 1:17-27), en dat is terecht, want Absalom verenigt als schone en demonische figuur de trekken van Jonathan en diens vader Saul in zich' (Goedegebuure 1993:52).

126 Het is volgens Oosterhoff niet zeker wat hiermee bedoeld wordt: sommigen denken aan een gewaad met lange mouwen dat tot op de enkels reikte, anderen aan een veelkleurig wikkelkleed dat spiraalsgewijs om het lichaam werd gedragen (Oosterhoff s.a:337). In elk geval was het een zeer voornaam gewaad, dat aan de draagster een vorstelijke waardigheid gaf.

127 Northrop Frye schrijft: 'Joseph['s] "coat of many colors" suggests fertility-god imagery' (Frye 1981:176). Een bijgedachte hieraan lijkt toegestaan in de buurt van Tamar. Het feit dat zij haar veelkleurige rok verscheurt, krijgt hierdoor nog meer gewicht.

128 Siertsema en N.A. Schuman hebben er in hun bijdrage tot *Er was eens een koning David voor altijd* uit 1999 beiden op gewezen dat David te passief bleef na de verkrachting. Hij werd toornig, maar deed niets om Amnon te straffen of om Tamars lot te verzachten, stelt Siertsema (Siertsema 1999:49). 'Herkent hij zichzelf in Amnon?', vraagt Schuman zich af (Schuman 1999:63).

129 Het is een misdaad. Volgens Attema kwam Mozes' optreden wel voort uit zijn gekrenkt rechtsgevoel, maar was het toch te veroordelen als een uiting van drift, zeker aangezien niemand hem als rechter aangesteld had, God hem daartoe niet geroepen had (Attema s.a:120).

130 Dit moet genuanceerd worden. Goedegebuure schrijft over dit Bijbelpersonage: 'Terwijl hij in de eerste eeuwen van het christendom wordt gezien als een verschijning van de baarlijke duivel zelf, neemt hij in de loop der tijd de trekken aan van de Ander. Meer dan welke bijbelse held ook symboliseert de legendarische broedermoordenaar de rebellie, het bewust afwijken van recht en orde. En naarmate opstandigheid en anders zijn minder negatief worden beoordeeld, stijgt hij in aanzien. [...] Ruim een eeuw voor Kafka was Kaïns rehabilitatie al voltooid door de romantici' (Goedegebuure 1993:16).

131 Goedegebuure meent: 'Heersen, je beheersen, dat is de eis die aan Kaïn, aan de mens in het algemeen, wordt gesteld. Abel heeft minder last van boze neigingen, omdat hij schuldeloos is als de schapen die hij hoedt. Kaïn daarentegen is het kind van zijn vader en moeder, die hebben gegeten van de boom van kennis van goed en kwaad, en die daarmee hun schuldeloosheid, hun kinderlijke onbewustheid en hun onsterfelijkheid hebben opgeofferd. Ze weten meer, maar hebben daarbij alleen maar verlies geleden' (Goedegebuure 1993:24).

132 Hoewel het oorspronkelijk een kwestie van bescherming was, heeft het woord Kaïnsteken inmiddels een negatieve betekenis gekregen. Volgens Van Dale is het een teken van laagheid (Van Dale 1999:1528). Goedegebuure merkt op dat het teken van Kaïn in Wolkers' romans *Kort Amerikaans* en *Terug naar Oegstgeest* een signaal van dood en verderf is dat vergelijkbaar is met het boze oog (Goedegebuure 1993:27).
Ook het woord Davidsdeken heeft nu een pejoratieve bijklank. Daarmee wordt gerefereerd aan het verhaal van Abisag, die naar het paleis werd geroepen toen de bejaarde David een kou leed die niet met normale dekens te verhelpen viel. Abisag moest bij hem gaan liggen en zijn kacheltje zijn. Zoals ook Hamelink in zijn gedicht onderstreept, was hun goede verstandhouding onder andere te danken aan het feit dat David Abisag niet 'bekende' (1987:114). Volgens Van Dale (Van Dale 1999:692) wordt met het woord Davidsdeken echter de jonge bijzit van een oude man aangeduid, en het woord bijzit klinkt niet zo kuis als de relatie van Koning David en Abisag was.

133 En voor het feit dat hij de naam met een c schrijft.

134 Soms hebben ze ook een voetje voor in de Bijbel. Zoals Goedegebuure in *De veelvervige rok* in het hoofdstuk 'Gods favoriete zondaars' schrijft, geniet David een schijnbaar onbeperkt krediet bij Jahweh: 'Weliswaar worden zijn zonden en overtredingen even systematisch als stipt gestraft, maar telkens weer krijgt hij vergiffenis en een nieuwe kans. [...] De buitenechtelijke escapade met Bathséba had volgens de Mozaïsche regelgeving in *Leviticus* 20:10 bestraft moeten worden met de dood van beide echtbrekers, maar in plaats daarvan worden David en Bathséba

gestraft met de dood van het zoontje dat de vrucht van hun liefdesrelatie is. Het kan niet anders of David moet wel begunstigd worden door eenzelfde goddelijke uitverkiezing als Jakob die zijn broer Esau met list en bedrog het eerstgeboorterecht afhandig maakte' (Goedegebuure 1997:69).
Siertsema besluit haar stuk 'Vrouwen rondom David' met de vaststelling dat David geen smetteloze held met louter positieve eigenschappen is: 'Hij betoont zich ondankbaar en nogal liefdeloos jegens Michal, een driftkop die wat al te makkelijk met het zwaard klaarstaat in Abigaïls verhaal [...], een man die moordt om te krijgen wat hij hebben wil bij Batseba, een vader die zijn verantwoordelijkheid niet neemt jegens Tamar, een heerser die de menselijkheid uit het oog verliest bij Rizpa' (Siertsema 1999:54).
Schuman heeft zijn artikel de veelzeggende titel 'David: schuld, boete en vergeving' gegeven; zijn conclusie luidt: 'David is, mét al zijn schuld en boete, zowel in de joodse als in de christelijke traditie de koning geworden in wie de messiaanse trekken zichtbaar zijn geworden' (Schuman 1999:64).

135 In zijn artikel 'Rivaliteit en identiteit. De Jakob-cyclus (Gen. 25-33)' poneert Frans Cromphout: 'Met de roof van de vaderzegen is een narratieve grens bereikt: méér kan Jakob niet doen. Hij kan de handeling niet verder stuwen. Er komt een tegen-handeling van Esau, zijn eerste en zijn enige. In tegenstelling tot het "verfijnde" handelen van Jakob, treedt Esau eerder grof op: hij zint op moord. Dit is meteen een eerste keerpunt in het verhaal: Jakob slaat op de vlucht voor zijn broer (27, 41-45). (Gen. 28, 1-4 vermeldt een ander motief voor Jakobs reis: het verbod om te trouwen met een meisje uit Kanain; dat is een "priesterlijke" inlas van latere datum, vreemd aan de eigenlijke verhaal-plot.)' (Cromphout 1986:213).

136 Cromphout, die erg geïnteresseerd is in het verhaaltechnische, merkt op: 'Er is een ommekeer gekomen in de situatie: de "gezegende" is een vluchteling geworden, de sluwe heeft zichzelf schaakmat gezet. Maar op dit punt aangekomen, doet de verteller een ingreep in zijn verhaal. In een droom beleeft Jakob een godsontmoeting, waarbij hij de belofte ontvangt van zegen en van een land (28, 10-22). Voor het eerst wordt hier de profaniteit van het verhaal doorbroken. Verhaaltechnisch is dit een "Fremdkörper": de narratieve dynamiek had dit gebeuren niet nodig, ze wordt er zelfs even door stilgelegd. Maar zo krijgt de vlucht een andere betekenis: ze wordt reis, tocht. Even wordt de sluier opgelicht van wat er met deze man staat te gebeuren. Zijn bestaan staat even niet meer in het teken van conflict en rivaliteit. Juist de berooide vluchteling ontvangt een onverdiende zegen, die hij nu juist niet aan eigen intriges te danken heeft. Deze "theologische" ingreep, vrucht van Israëls bezinning over de eigen onverdiende uitverkiezing, grijpt al vooruit naar die andere, beslissende nachtervaring bij het wed van de Jabbok (32, 23-33): daar past de godsontmoeting perfect in de narratieve dynamiek en sluit ze af. Hier lijkt ze alleen maar een (betekenisvol!) intermezzo te zijn. Daarna gaat het verhaal opnieuw verder in al zijn profaniteit' (Cromphout 1986:213).

137 Wanneer Mozes in Exodus 34:29 de berg afdaalt met de stenen tafelen straalt zijn huid ook. 'Iets van Gods heerlijkheid was op hem afgestraald', verklaart Attema, en 'Het stralen van zijn aangezicht was [voor het volk] het onomstotelijk bewijs, dat hij verwaardigd was geworden in Gods directe nabijheid te verkeren' (Attema s.a:211). In de Bijbelpassage over de worsteling staat niets over een stralend gelaat. Genesis 32:30 luidt wel: 'En Jakob noemde den naam dier plaats Pniël: Want, *zeide hij* ik heb God gezien van aangezicht tot aangezicht, en mijn ziel is gered geweest'. De uitdrukking 'aangezicht tot aangezicht' valt ook in Genesis 33:11, waar gezegd wordt dat God met Mozes sprak als met een vriend.

138 Zie voor Marathon Halsberghe, Halsberghe & De Waele 1989:482 en voor Thermopulai Halsberghe, Halsberghe & De Waele 1989:773.

Hoofdstuk 13: Ik is een ander

In dit dertiende hoofdstuk komt de ontindividualisering - waarin het onpersoonlijke van het vroegste werk en het persoonlijke van de latere gedichten elkaar ontmoeten - aan bod. In 13.1. worden de verschillende betekenissen opgefrist die de term met betrekking tot Hamelinks poëzie heeft. Het verschil tussen persoonlijke poëzie en geontindividualiseerde poëzie wordt duidelijk gemaakt aan de hand van gedichten over Orpheus. In 13.2. behandel ik de Pak-van-Sjaalmanbundels: *Folklore Imaginaire de Flandre* en *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman*. De laatste vier bundels worden besproken in 13.3. Eerst gaat daar aandacht uit naar de manier waarop in deze werken poppenkast wordt gespeeld. Ten slotte wordt de metapoëzie in enkele reeksen van zogenaamd zuivere poëzie onderzocht.

13.1. Orpheus: het verschil tussen persoonlijke en geontindividualiseerde metapoëzie

De derde stijl die ik in Hamelinks oeuvre onderscheid, is de ontindividualisering. Die term roept de gedachte op aan de *poésie pure*. In het tweede deel van dit proefschrift werd de zuivere lyriek theoretisch behandeld en werd aan de hand van enkele voorbeelden Hamelinks eigen variant ervan besproken. Belangrijk daarbij zijn de beperkte lengte van zijn jongste gedichten, de prominente rol van de muzikaliteit en het feit dat Hamelink vaak kiest voor het kleinere onderwerp, de (slechts ogenschijnlijke) betekenisarmoede. Het spreekt vanzelf dat die korte, muzikale en zogenaamd betekenisarme gedichten zijdelings en ook minder zijdelings metapoëtisch kunnen zijn, zoals nog zal blijken uit de analyse van enkele reeksen uit de recentste bundels.

Het woord ontindividualisering is in dit proefschrift niet alleen verbonden met de *poésie pure*. Van Ostaijens overtuiging dat de dichter zijn ziel niet mag uitstorten in zijn gedichten is uiteraard essentieel wanneer dit begrip onder de loep genomen wordt (Van Ostaijen 1952:377). Maar wanneer de term gebruikt wordt in de buurt van Hamelinks oeuvre, gaat hij vooral betekenen dat de dichter (of de spreekstem die in het vorige hoofdstuk als de dichtersfiguur werd geïdentificeerd) zijn ziel uitstort via een omweg. Ontindividualisering is hier dus geen kwestie van individualiteit afleggen in de strikte zin. In de extra invulling die het woord dankzij de confrontatie met Hamelinks recente poëzie krijgt, duidt het prefix ont- een begin, een vonk aan, zoals in de werkwoorden ontploffen en ontbranden. In het recentere werk wordt immers niet zelden een individu in het leven geroepen. In deze synthese van

Hamelinks onpersoonlijke poëzie (waarin geregeld een vaag personage voorkomt) en persoonlijke poëzie (waarin een uitgewerkt ik het woord neemt en gevoelens en opinies ventileert) is het lyrische ik vaak niet de hoofdfiguur die we kennen uit het vorige hoofdstuk, althans niet in eerste instantie. Er wordt verstoppertje gespeeld en niet zelden is daarbij sprake van een gevonden manuscript. Dat laatste is het duidelijkst het geval in de bundels *Folklore Imaginaire de Flandre* en *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman*. In de recentste dichtbundels is er geen sprake van een pak van Sjaalman, maar wordt er toch ook af en toe theater gespeeld. In *Kinksteen van Ch'in* wordt bijvoorbeeld de geschiedschrijver Ssu-ma Ch'ien aan het woord gelaten of kruipt *iemand*, in de ik-vorm, in zijn huid. In *De Dame van de Tapisserie* gebeurt hetzelfde met Rik Wouters - en uiteraard kan een verwijzing naar een beeldend kunstenaar even metapoëtisch zijn als een verwijzing naar een collega-schrijver.

De ontindividualisering hoeft geenszins te betekenen dat de hoofdfiguur uit de persoonlijke poëzie geheel en al van het toneel verdwijnt. Ik kan me niet aansluiten bij stellingen van Vandevoorde als ‘Hamelink zit nog vast aan een moderne traditie die het eigen ik liever kwijt is’ en ‘Het hoogste goed voor een dichter uit het modernisme was de onpersoonlijkheid. Eindelijk is Hamelink er bij het keren der tijden, op dit breukvlak van moderniteit en postmoderniteit, in geslaagd zijn eigen identiteit af te gooien’ (Vandevoorde 1992). Het moet wel gezegd dat Vandevoorde dit schreef nadat *Groot eiland* als een apart bundeltje was uitgegeven - dus twee jaar voor het verschijnen van *Folklore Imaginaire de Flandre* - en dat de structuur van die lijvige bundel op dat moment nog niet duidelijk kon zijn. Pas in 1994 zou blijken dat de ik-figuur uit hoofdstuk 12 het hart van het verzameld werk van Aarnout Dees innam.

De hoofdfiguur uit de persoonlijke poëzie blijft dus aanwezig in het recentere werk, ook doordat vele van zijn gevoelens en standpunten er gedeeld en bevestigd worden door een handpoppenkoor. De ontindividualisering, die een ontdubbeling is, heeft de bekrachtiging van de ideeën van de dichtersfiguur (die we niet alleen kennen uit de persoonlijke poëzie, maar ook uit essays en interviews) tot gevolg. Door ze in de mond van grootse figuren uit het verleden te leggen (of ze uit die mond te halen) worden zijn opvattingen gelegitimeerd, krijgen ze een achtergrond, een traditie, wortels.

Het zal inmiddels duidelijk zijn dat het individu erg belangrijk is in deze geontindividualiseerde gedichten. Daarom zal ik me in dit hoofdstuk concentreren op de figuur van de dichter. Alle andere metapoëtische thema's zijn met hem verbonden.

Voor ik begin aan de analyse van de ontindividualisering wil ik kijken naar een reeks uit *Boheems glas*. Aan de hand van 'Orpheus bij de Kikonen en elders' wil ik duidelijk maken wat ontindividualisering niét is. In deze reeks wordt Orpheus' verhaal herverteld in vier gedichten, die alle bestaan uit negen kwatrijnen en een vrijstaand slotvers. De cyclus is niet alleen metapoëtisch doordat de opperdichter erin schittert, maar ook door de intertekstuele verwijzingen naar Ovidius' *Metamorfosen*. Hamelink vertraagt vele handelingen die daar beschreven worden; hij laat ze uitgebreid aan bod komen.

'Zijn moeder had een mooie stem', zo begint de reeks (1995:45). De in het gedicht onvermeld gebleven naam van Orpheus' moeder, Calliope, zou Schoonstemmige betekenen (Reimer 1959:56). Over een vader wordt in de openingsverzen niets gezegd. Sommigen geloven - zo schrijft Raymond Jacquenod - dat de Thracische koning de verwekker van Orpheus was, maar vaker wordt Apollo als zijn vader beschouwd (Jacquenod 1998:463). Die al evenmin bij name genoemde 'in de jongen geïnteresseerd[e] souverein[e] voyageur' - steeds op zoek naar een plaats voor een tempel waar hij kon orakelen (Jacquenod 1998:71) - schonk hem in ieder geval zijn 'voorgespannen koehoornig instrument' (1995:45). Apollo zou de cither of de luit uitgevonden hebben en een lier hebben gekregen van Hermes (Jacquenod 1998:72). Dat hier voor de lier gekozen is (in het vierde gedicht gaat het over 'de lier / van mijn leven'), heeft te maken met de lyriek, maar mogelijk ook met het feit dat Hermes Hades makkelijk in- en uit kon lopen, dat hij de doden naar de onderwereld bracht en hen daaruit kon terugbrengen (1995:45).

Aan het begin van deze reeks lijkt Orpheus alles te hebben om het te maken. Hij is onder andere uitgerust met het beste genetische materiaal. Deze autodidact ('Hij leerde zich in geen tijd de akkoorden') is een natuurtalent (1995:45). 'Helle muziek was dat meteen', staat er, en Orpheus wordt steeds beter, ook onder invloed van zijn pijn: 'maar zij / woog niet op tegen wat hij zong en musiceerde / voor zich en voor alle Kikonen [...] op de helle snaren / toen hij verbitterd werd nadat zijn nimf / het wilgemeisje in de graswei op een reptiel / trapte dat haar dodelijk in de hiel // beet' (1995:45). Het adjectief 'helle' dat in totaal drie keer in het eerste gedicht voorkomt, verwijst niet alleen naar het heldere van Orpheus' geluid, maar kondigt ook de reis naar het rijk van de duisternis aan (1995:45). Voor hij die moet aanvatten, entertaint hij het publiek.

Het is interessant te onderzoeken hoe dat publiek voorgesteld wordt. De Kikonen zijn de Thraciërs, het volk waartoe Orpheus behoort. Toch suggereert de titel 'Orpheus bij de Kikonen en elders' dat hij, op wie het spotlicht wordt gericht, slechts een bezoeker is. Hoewel zijn thuisbasis slechts een doorgangshuis op zijn levensreis lijkt, krijgt die de meeste aandacht

in de titel. De hellevaart die Orpheus beroemd gemaakt heeft, zit vreemd genoeg met andere omzwervingen vervat in het ‘en elders’ (1995:45). Met een beetje goede wil valt daar nog de hel in te horen, maar het is duidelijk dat de afdaling minder gewicht krijgt in de titel dan in de rest van de reeks. De titel suggereert dat het overal hetzelfde liedje is, dat de hel in wezen de hele wereldbol omvat.

De indruk dat Orpheus niet echt bij de Thraciërs hoort, wordt versterkt in de verzen over ‘wat hij zong en musiceerde / voor zich en voor alle Kikonen [..] op de helle snaren / toen hij verbitterd werd nadat zijn nimf / het wilgemeisje in de graswei op een reptiel / trapte dat haar dodelijk in de hiel // beet’ (1995:45). Al wordt hier misschien vooral benadrukt dat Orpheus na de dood van Eurydike ook speelde om zichzelf te troosten en dat musiceren/schrijven therapeutisch kan zijn, het woordje ‘en’, dat in principe twee instanties met elkaar verbindt, lijkt in ‘voor zich en voor alle Kikonen’ een scheidingslijn aan te brengen (1995:45). De dichter staat moederziel alleen tussen of voor de ‘rauwe halfnaakte / zooi danssprin gers die ze waren voor wie hij // musiceerde, zichverzingend’ (1995:45).

Het neologisme ‘zichverzingend’ kan de gedachte oproepen aan lyriek: begeleid door zijn lier giet Orpheus zichzelf, zijn gevoelens en gedachten, in verzen (1995:45). Een andere mogelijkheid is: Orpheus zingt zich ver. Hij zingt zo dat hij in de wijde omtrek gehoord wordt (om het letterlijk te nemen) of hij zingt zo dat hij naam en faam krijgt. Deze nieuwvorming kan echter ook negatiever gelezen worden. Het woord kan iets van verspilling uitdrukken. Het gaat misschien te ver de vraag te stellen of de dichter zichzelf schade berokkent, of hij zichzelf kwetst, en of hij aan een of andere vorm van zelfverraad doet door te musiceren. In ieder geval hebben Orpheus' liederen in deze passage iets van parels voor de zwijnen - een beeld dat nog vaak zal opduiken in dit hoofdstuk.

De muziek die Orpheus na de dood van zijn geliefde maakt, bezorgt hem het idee van de reis naar de onderwereld. Hieruit blijkt niet alleen dat muziek/poëzie inspirerend kan zijn en mensen tot daden kan aanzetten, hieruit valt ook iets af te leiden over het zelfvertrouwen van de dichter. Orpheus is een man met een plan, dat in de laatste vijf strofen en het slotvers gedetailleerd uit de doeken wordt gedaan:

> En de ogen van een blinde die helle sneeuw
> ziet kreeg hij toen die muzikale gedachte van rondom
> hem aanwoei: hij, zijn lied hem tot schild,
>
> in spelenden lijve de antimaterie, ai mij,
> de Erebos ingaan; met zijn magiekst lamento
> cantabile de veerman, de driekoppig

loslopende helhond op het overzand

alsmede de gifharige ongesatureerd bloedgierig
zoemende Erinyen tot buiten bewustzijn rakens
vertederen en zo voort de hartloze drie rechtzitters
met een palindroomparodie op hun voertaal verlokken

hem door te laten en dan in het antraciet-
geborchte ter audiëntie van de onverkwikkelijke
machthebber en het van hem gevangen wuft
kranskroneginnetje Persephone naast hem

door louter zingen gedaan krijgen dat hij
uit de tenebraehof de wilg, ene Eurydike
meekreeg terug: zij, haar rug, verstoffelijkend
naarmate ze steil omhoog dichter het daglicht

benaderden; hij, zijn zingen, het schild achter haar

(1995:45).

Het is een moedig plan (en Orpheus lijkt nog moediger door dat beetje angst, door de ‘ai mij’ die hem ontsnapt), maar ook een idee van iemand die weet waar hij ‘door louter zingen’ toe in staat is (1995:45). Orpheus beseft dat het onmogelijke er mogelijk door wordt. Uit de slotverzen blijkt dat hij gelooft dat zijn poëzie bescherming biedt. ‘[I]n spelenden lijve’ betekent in levenden lijve, en ‘in spelenden lijve’ is hij ‘de antimaterie’ (1995:45). Door zijn muziek heft hij zijn lijfelijkheid en sterfelijkheid op, en wordt hij klank, woorden, geest, iets onuitdoofbaars.

Orpheus' zelfvertrouwen is terecht - dat zal blijken uit de rest van de cyclus - maar het is de vraag of hij niet te zelfgenoegzaam is. Men kan zich ook vragen stellen over de ambitie van de dichter. De Erebos is de onderwereld, maar het woord valt ook te lezen als Ere-bos. Orpheus verlangt blijkbaar naar faam. Zijn voornaamste drijfveer is Eurydike, maar hij zou het hoogstwaarschijnlijk meegenomen vinden eeuwige roem te verwerven met zijn gedurfde onderneming. Mogelijk is hij een haantje-de-voorste, zoals zijn vader en/of leermeester Apollo, die absoluut de grootste wou zijn in de muziek.

De gedachte dat Orpheus iets te zelfzeker is, zit ook in ‘Orpheus slapend’, een van de ‘Oogopslagen’ uit *Het rif*: ‘Vreemd klopt, nu hij er nog niet is, / onder de lauwerkrans de beet / aan je slaap, citerspeler. / Onder rijpe muren hunkert / de dromende tong / van de slang / ook zo’ (1993:65). In dit duistere kleinood, dat geschreven zou kunnen zijn bij een schilderij, heerst een griezelige spanning. Mogelijk is het een gedicht over het *va-et-vient* van goden in

de literaire wereld. Deze Orpheus draagt een lauwerkrans en slaapt. Misschien zou hij beter niet op zijn lauweren rusten. Hoewel een en ander onafwendbaar lijkt ('nu hij er nog niet is') en een instinctief besef daarvan aan hem knaagt, zou hij beter alert blijven (1993:65).

Zoals gezegd, laat Orpheus' muziek het plan voor de hellevaart in hem ontstaan. Dat muziek/poëzie inspirerend is, blijkt ook wanneer Orpheus het koningspaar van Hades tot een uitzonderlijke daad kan bewegen met zijn magische '*Herweef haar lot'* (1995:47). In het tweede gedicht gaan Orpheus en Eurydike op weg: 'Op het oplopend pad, immer door // de stapstilte, twee kinderen na elkaar en zij / monstruositeiten tussen de cipressehagen vrezend / liepen ze voort op de scherpe smalle route / en in de holle weg waar hij zijn aria haar hief // tot toorts om in dit zieldodend Thebe der / tichelstenen zonder luchtstroom, op de wrede / wenteltrappaden haar voeten lichte voortgang / te verlenen' (1995:47). Er staat 'stapstilte' en stilte is in deze reeks zelden een goede zaak (1995:47). Over luttele ogenblikken zullen de geliefden afscheid moeten nemen, waarbij alle geluid zal wegvallen in een filmische slow motion: Eurydike 'lipzeggend / dat ze niet verder zijn kon en een half verijdeld vaarwel' en Orpheus 'klankloos [...] de armen als verlengende' uitstrekkend naar de geliefde die achter hem aan moest lopen van de duistere machthebbers (1995:47). Nu zijn ze nog even op weg. En als de muziek geen schild mag vormen achter Eurydike, dan vormt zij wel een toorts voor de vrouw, wat de lezer kan herinneren aan de vuurkolom tijdens de uittocht uit Egypte, het slavenhuis waarmee Thebe door de vermelding van de tichelstenen (een verwijzing naar het slavenwerk van de joden) wordt verbonden. Poëzie is een leidraad die een mens kan bevrijden. Zij is zuurstof in een verstikkende ruimte. De aria (dat betekent lucht) die Orpheus voor Eurydike zingt, heeft iets van mond-op-mondbeademing.

Nadat hij zijn geliefde voor de tweede keer verloren heeft, moet Orpheus zich tevreden stellen en troosten met een indirectere vorm van leven-door-poëzie. Zijn vrouw en hun liefde blijven bestaan, want hij wijdt zich volledig aan '[h]et hooglied van / de aan geen ontsterving onderhevige / exclusieve amor tot de efebe' (1995:49). In het derde gedicht is Orpheus de 'superster / van zijn lier begeleid de wereld / door gaand', een Mick Jagger, maar dan zonder orgieën (1995:49). Het is dat laatste, het is zijn gebrek aan interesse voor de Maenaden dat hem volgens de traditie zijn kop kost. Hamelink heeft oog voor de seksuele frustratie van de 'clitoris / bespeelsters' (1995:51). Maar zij lijken in zijn verzen ook jaloers gestemd door Orpheus' liefdesliederen, die ze willen laten verstommen: 'Van hun top / punt in de perspex middagklaarte / op hem neerziend heeft de horde // opgehitste Kikonische kooimeiden / het recital gevolgd, heeft er een / "ballen afsnijden" gejodeld, een / in de bries het haar opgegooid. // In een alzo vals concours / omstrijden het melos helschrille / Phrygische fluiten,

rinkinkende / tamboerijnen, manisch geschrei // om het uit dat strottehoofd ten / hemel schreiende te overstemmen' (1995:49). '"[B]allen afsnijden"' heeft een van de 'kooimeiden' 'gejodeld': zowel qua vorm als qua inhoud is het optreden inferieur aan dat van Orpheus (1995:49). Maar dit lawaai lijkt het in eerste instantie te halen. Er is sprake van '*hel*schrille / Phrygische fluiten' (mijn cursivering, A.D.C.), wat de interpretatie voorgesteld bij de titel - de hel is overal - kracht bijzet (1995:49). Misschien zijn het 'Phrygische fluiten' omdat de muziek uit Phrygia, het noordwestelijke deel van Klein-Azië, de Griekse heeft beïnvloed (Reimer 1959:186). Het adjectief roept ook de gedachte op aan koning Midas, die als scheidsrechter optrad in een muziekwedstrijd en Pan boven Apollo verkoos, wat hem een paar ezelsoren opleverde. Een laatste kwestie die de nationaliteit aangaat, is: in de mythologische werken die ik geraadpleegd heb, heb ik geen sterke link gevonden tussen de Bacchanten en Thracië, en toch noemt Hamelink de Maenaden 'opgehitste Kikonische kooimeiden' (1995:49). Hierdoor wordt gesuggereerd dat Orpheus vermoord is door zijn eigen volk.

Dat laatste overkwam ook Mandelstam, die ten tonele verschijnt wanneer 'hun instrumenten rood zien, / de thyrsi, keistenen, rieken, // kaphouwelen inhakken op het / hoofd, het hoofd van ene Osip / Amandelboomstam alsof hij niet / Apollo's lier zich verdedigde, // en, nog zijn getergdst, zijn zich op / hemelendst tremolo in de arena niets, / de stem afbreekt' (1995:49). De mythische opperdichter heeft nu een naam en toenaam gekregen. Het feit dat het rood, de kleur van het bloed, benadrukt wordt, krijgt door de vermelding van deze dichter een politiek tintje. Het is duidelijk dat een kunstenaar soms het zwijgen opgelegd wordt om redenen die weinig of niets met de kunst te maken hebben, dat een groot talent verloren kan gaan door extraliteraire factoren. Het is even duidelijk dat sommige toeschouwers gewoon niet vatbaar zijn voor de schoonheid van poëzie, of die schoonheid niet wensen te zien.

'Tot [...] de stem afbreekt', staat er (1995:49). Vijf verzen nadat de stilte is ingetreden, is het afgehakte en in de rivier gedumpte hoofd van de opperdichter aan het beurtzingen met de lage oevers, volgens het slotvers 'in zegetocht zingend zich een rivier in zee' (1995:49). Zelfs in zijn ontbinding bewaart het hoofd iets feestelijks. In het eerste kwatrijn van het vierde gedicht luidt het: 'Er was geen overbrenger bij toen het luide al / voorzingend op het strand van Lesbos voorbij / Methymna aanspoelde, purpergroene *champagne*- // schuimbellen uit haarwier en ringbaard' (mijn cursivering, A.D.C) (1995:51). Het hoofd is niet alleen voortzingend, het is 'voorzingend': het stelt een voorbeeld en hoopt op navolging (1995:51). Uit verzen zeven tot tien blijkt dat het hoofd gehoor krijgt.

Dat krijgt het ook van de ik-figuur, die in het vierde gedicht voor het eerst doorbreekt - tenzij men 'ai mij' uit het eerste gedicht niet als een uiting van Orpheus' angst beschouwt,

maar als een uitdrukking van de *jaloesie de métier* van de andere dichtersfiguur, van diens besef van zijn minderwaardigheid (1995:45). In het slotgedicht uit de ik-persoon zijn enthousiasme over het eind van het verhaal, waarin de moordenaressen gestraft worden door ‘hun god’ - het staat er twee keer zo (1995:51). ‘[H]un god’ (1995:51) is Dyonisos, tot wiens cortège de Maenaden behoorden (Jacquenod 1998:111). Hij was echter ook Orpheus' god: in Ovidius' *Metamorfosen* XI:68 staat dat de wijngod treurde om de dichter-zanger van zijn eredienst. De spreekstem vindt de straffende Dyonisos inspirerender dan andere aspecten van de mythe:

> Dit echter lokte mijn genius uit. Dat, toen
> de hoornvolle wijntreedsters van hun arbeid
> in de wijn roodvoetig terugkeerden, hun god
> als een blad aan zijn wingerd omsloeg, hun
>
> god furieus descenderend in de vegetatieve
> natuur van die favorieten, zijn clitoris
> bespeelsters, van onder uit de biotoop trok
> aan hun tenen, tientallen meters hun tenen
>
> uit rok. Van schrik bepisten ze zich, ziend
> dat ze hun parelmoerteennagels misten, ziend
> schors hun mooie benen opwaarts bekruipen.
> Bosduivebeschetenen van de Folies Bergères.
>
> Toen ze probeerden in arremoei elk voor
> zich op hun dijen te slaan sloeg elk op
> de bast van een eik. Hun armen: eiketakken.
> Wortelvoeten. Bekkens van eiken, eikebuiken,
>
> borsteiken!
>
> (1995:51).

In de volgende vijf verzen wil de ik-figuur nog een stap verder gaan dan de wijngod. Hij lijkt niets van de Bacchanten te willen overlaten wanneer hij deze oproep doet: ‘Hei houthalers: afhakken, omzagen dat / stokdove stemmeloze woud, er kachelhout van maken, je / bij je houtkachel warmen, brood bakken, vlees braden op louter hout, ja er tot je behoud een oerdegelijke god // uit houwen want eikehout is eikehout jouwt het hoofd’ (1995:51). Het hoofd krijgt dus het laatste woord: het jouwt. De eerste betekenis van jouwen is beledigende, kwetsende kreten uitslaan, schelden; de tweede is juichen, joelen (Van Dale 1999:1507). Beide betekenissen kunnen hier samengaan, al gaat het vooral om zegekreten. Eik is een van de betere houtsoorten, waar men vele dingen mee kan doen. Een mens kan bijvoorbeeld ‘tot

[zijn] behoud' een 'oerdegelijke god' (Een crucifix? Of mag hier ook gedacht worden aan Bacchus, aan een wijnvat? Aan een blad om een gedicht op te schrijven?) houwen uit dat 'louter hout' (1995:51). De laatste wending ontgeestelijkt het hout en toont aan dat er niets meer overblijft van de 'opgehitste Kikonische kooimeiden' (1995:49). Het hout is niet bezield en niet bezielend, terwijl het hoofd dat na al die tijd nog wel is. Essentieel is hier de onoverwinnelijkheid, de eeuwigheid van de grootse dichter en de poëzie. Terwijl minderwaardige stemmen - die het in eerste instantie nochtans leken te winnen - verstommen, blijft de zijne weerklinken.

Gerbrandy heeft duidelijk gemaakt hoe de compositie van *Boheems glas* extra betekenissen genereert (Gerbrandy 1998b:40). Zoals hij schrijft, wordt de cyclus over Orpheus gevolgd door een reeks die aan Hans Faverey is opgedragen en wordt alleen al door die schikking een verband tussen Faverey en Orpheus gesuggereerd. Het eerste gedicht van de tiende reeks gaat over Apollo en Hyancinthus, het tweede over Aphrodite en Adonis, het derde over Artemis en Actaeon en het laatste over Achilles. Gerbrandy heeft dwarsverbanden opgemerkt. In de vier gedichten komt bijvoorbeeld het woord steil voor, wat op gevaar en op een verticale orëntatie wijst. Er is dan ook steeds sprake van een relatie tussen een mens en een god, die slecht afloopt. Verder staat Apollo centraal in het eerste en laatste gedicht en speelt hij een bijrol in de andere verzen. Ook de metamorfose is belangrijk: het eerste en derde gedicht eindigen ermee, in het tweede wordt er een aangekondigd. Ten slotte worden alle personages beheerst door erotiek.

De eerste drie gedichten zijn geïnspireerd door Ovidius' *Metamorfosen* en Hamelink heeft de brontekst op de voet gevolgd. Maar omdat de vergelijking met Ovidius niet alles oplost, heeft Gerbrandy het werk van Faverey, waarin de klassieken eveneens belangrijk zijn, in zijn analyse betrokken. Immers, 'Hamelink noemt nooit namen zonder de lezer op een spoor te willen zetten' (Gerbrandy 1998b:44). Gerbrandy schrijft:

> De ware protagonist in de vier gedichten [uit de tiende reeks, A.D.C.] is bij nader inzien misschien de orphische Faverey, hij die door middel van poëzie de dood hoopte te overwinnen. In de reeks gaat het om de relatie tussen het menselijke en het goddelijke, tussen lichaam en ziel. De mens is sterfelijk en verliest het altijd van de goden, maar kan, als hij geluk heeft, in of door middel van poëzie voortleven. Dat geluk viel Hyacinthus, Adonis en Actaeon ten deel doordat Ovidius hun metamorfose vastlegde. De liploze Achilles, die bij Zeno en Faverey eeuwig verliest, heeft ook bij Hamelink pech. Maar Hamelinks metamorfose van het gedicht van Faverey zorgt er toch voor dat de liploze in elk geval postuum weer vleugels krijgt en op onze lippen opnieuw tot leven komt (Gerbrandy 1998b:44).

De doden doen leven lijkt inderdaad een belangrijk doel van Hamel inks poëzie.

Yves T'Sjoen poneert: ‘Ook de op het eerste gezicht cryptische en grillige gedichten in de reeks “Orpheus bij de Kikonen en elders” (een ludieke variatie op de mythe van Orpheus en Eurydike) en de mythologische gedichten die zijn opgedragen aan “Hans Faverey, de zwaneridder”, ontlenen hun sprankelend effect aan de demystificerende ironische zinspelingen, de understatements, het relativerende knipoogje van de schijngestalte achter zoveel ontregelende woordballast’ (T'Sjoen 1996:27). Hoewel er in deze gedichten een zekere speelsheid zit, is het maar de vraag hoe relativerend die ‘relativerende knipoogjes’ zijn (T'Sjoen 1996:27). T'Sjoen heeft wel gelijk wanneer hij op een schijngestalte (de ik-figuur) wijst. Die kan in ‘Orpheus bij de Kikonen en elders’ twee keer opgemerkt worden: de eerste keer in ‘ai mij’, de tweede keer op het einde van de cyclus (1995:45). Tussen Orpheus en de ik-figuur bestaan raakvlakken, maar zij zijn twee duidelijk van elkaar te onderscheiden figuren in de reeks. Daarom kan men deze cyclus onderbrengen bij de persoonlijke poëzie: de man die we kennen uit het vorige hoofdstuk hervertelt hier een van zijn favoriete mythes, kleurt die in en zegt wat hem erin aanspreekt. Dat principe is ons bekend uit *Sacrale komedie*.

Om de ontindividualisering in het oeuvre van Hamelink te illustreren, zal ik gedichten uit *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman* onder de loep nemen waarin Orpheus eveneens de hoofdrol speelt. Een hoofdrol is misschien niet het juiste woord wanneer het over ‘Ridders van de vijftigriemsgalei’ uit de reeks ‘Frederiks favoriete zeeballaden’ gaat, maar Orpheus is daar wel de verteller van de belevenissen van de Argonauten (1997:120). Volgens Gerbrandy volgt Hamelink in dit gedicht Appolonius' *Argonautika* - een relatief onbekend epos uit de derde eeuw voor Christus - op de voet, met het verschil dat hier een van de personages de gebeurtenissen met ironische distantie bekijkt (Gerbrandy 1998a).

Het stelen van het gulden vlies wordt in ‘Ridders van de vijftigriemsgalei’ het belangrijkste avontuur van de Argonauten gevonden. Dat blijkt onder andere uit de manipulatie van de tijd, die heel significant is in dit gedicht. In de eerste zes strofen worden de lotgevallen van de zeelieden in het imperfectum verhaald. Wanneer Medea zich naar de Argo begeeft om met Jason het gulden vlies te gaan stelen, wordt op het presens overgeschakeld, wat bijdraagt tot de spanning. Aan het einde van de zevende strofe keert de onvoltooid verleden tijd terug, wat de onvoltooid tegenwoordige tijd in de eerste verzen van de slotstrofe nog sterker maakt: ‘Het Schip, na de beestige werkdag vaarree tegen / over de stadsgraswei aan de lage oever, heeft / allen aan boord, verwacht uit geen verte zo'n / visiteuse maar zo komt ze op, met de morgenrijm, / haar peplos over het hoofd, tunica

hooggetild / door de ondoornige groenheid die overloopster / samen met onze man ogenblikkelijk de zes mijl / naar het H.Bos gaand. Dut, draakje. Ze wees / hem de boom waar de door de Zon nat gepurperde / goudvacht hing, hielp Jason de glans omslaan en zo // schrijnt hij op het voor de woestijn op de schouders / gegane Schip bij aankomst te Pagasae in de loef / en de noblesse van de goudavondval die elke straal / bundelt en geen enkele toeschouwer hoeft' (1997:120). Kan de stelling dat er voor ware schoonheid, zoals de schoonheid van de zonsondergang, geen toeschouwer nodig is ook voor de poëzie gelden? Is zij zichzelf genoeg? Het is verleidelijk in deze verzen een assertief/defensief statement van een dichtersfiguur te lezen, maar dat zou niet helemaal kloppen met wat we al van Hamelink lazen over de lezer. In de volgende verzen staat - veelbetekenend in het imperfectum - beschreven welk effect de schoonheid op de toeschouwers had. Jason 'schrijnt' nog steeds (1997:120). Niet de schoonheid heeft de mens, maar de mens heeft de schoonheid verlaten. Wij moeten haar weer leren zien om het geluk terug te vinden dat beschreven staat in de slotverzen: 'En er / berustte onder ons schooiers, ongebonden bijeen, een onverdeelbare luxe. De apotheose was het, / weergaloos. Er was niets mooiers. En zoals deze / zeereis schenen alle zeereizen ons, matrozen / gezang inzettend, ik ook, ik had eigenlijk / niets gedaan dan de Sirenen overtroefd' (1997:120).

In dit gedicht is Orpheus de verteller; hij gebruikt de wij-vorm en laat zijn ik slechts twee keer kort doorbreken. De eerste keer gebeurt dat aan het einde van de eerste strofe: 'En na ons avondeten van geroosterd ossevlees / brak meteen dronkemansgebral en hevige heibel / los waaraan ik musicijnsgewijs een end maakte. // Wiegekinderen' (1997:120). Muziek verzacht de zeden. De tweede keer gebeurt het in de net geciteerde slotverzen: 'ik had eigenlijk / niets gedaan dan de Sirenen overtroefd' (1997:120). In deze hervertelling is het Medea die de draak laat slapen en dus niet - zoals bij andere auteurs - Orpheus, die zijn rol hier minimaliseert. Dadelijk zal nochtans duidelijk worden dat het overtroeven van de Sirenen geen eenvoudige klus was. Ontegensprekelijk heeft Orpheus een bepaalde kwaliteit, een bepaald talent, een macht die hem minstens even uitzonderlijk maakt als de kapitein.

De verhouding tussen de ik-figuur en de wij-figuur in de gedichten uit *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman* waarin Orpheus een rol speelt, is erg interessant. Heel vaak spreekt Orpheus ook in naam van zijn collega's. Het moet voor alles duidelijk zijn dat ze samen op reis zijn. Af en toe merkt de lezer echter dat er een afstand bestaat tussen de dichter en de gemeenschap waar hij toe behoort.

Dat is bijvoorbeeld zo in de reeks 'Schaduw van de Argo', die de ondertitel 'Nieuw ongerijmd zeilavontuur' heeft gekregen. Dat nieuwe moet verwant zijn aan het 'oud nieuws'

in ‘Het uur van de sirene’ uit *Tweede gedichten* (1993:89). De traditie herleeft hier op schitterende wijze; het aloude verhaal verwondert de lezer alsof het de eerste keer is dat hij het hoort. In het voorlaatste gedicht van ‘Schaduw van de Argo’ volgt op ‘nieuwe hemelen’ het woordgroepje ‘onherinnerde / constellaties’ (1997:173). Het woord ‘ongerijmd’ uit de subtitel lijkt metapoëtisch dubbelzinnig te zijn (1997:159). Deze reeks wordt niet gehinderd door de dwingende, strikte muzikaliteit van een rijmschema. Hamelink heeft hier, zoals vrijwel altijd, gekozen voor een natuurlijker welluidendheid. Het element ‘ongerijmd’ (1997:159) kan de lezer ook wijzen op het inepte van de onderneming van de bootlieden (‘aangespoord door de sirene in ons / tot slechts de volledige zee, afziend / voor een doel zonder eind van de idee / van terugkeer’ (1997:174)) en het zotte van de onderneming van de dichter. De oude koek van de mythologie nieuw leven inblazen, is immers iets wat maar weinig auteurs nog (willen/kunnen?) doen. Poëzie schrijven is een zeilavontuur, zegt de ondertitel. Onderweg naar het gedicht maakt men allerlei gekke dingen mee. Bepaalde golven sleuren de kunstenaar van hier naar daar. De onderneming is niet zonder gevaar.

Misschien heeft het onbesuisde een invloed gehad op de vormgeving van de reeks. *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman* is, zoals alle recente bundels van Hamelink, zeer regelmatig opgebouwd. Alle reeksen bestaan uit vier cycli van drie gedichten. ‘Schaduw van de Argo’ bestaat echter uit drie cycli: een van vier, een van vijf en een van drie gedichten. De gedichten zelf bestaan alle uit vier sextetten en een losstaand slotvers.

In het eerste gedicht wordt een zware storm beschreven. Uit de ‘wij’ in de *de profundis*-openingsverzen (‘Uit de diepte riepen wij, Schepenredder, / tot u want de zee raakte de afgrond, viel, ons / tot in verstandsverduistering toe, daaraan ten / prooi.’) blijkt al dat alle opvarenden, zelfs de stoerste, angst kennen (1997:161). In deze storm zijn zij zelfs zo bang dat hun diefstal van het gulden vlies - daarnet nog hun belangrijkste verwezenlijking - iets onbenulligs lijkt: het onheil overvalt hen op hun ‘retour van een van die rooftochten / om een gegoudverfde ramsvacht of iets dergelijks’ (1997:161). In de laatste strofe komt de ik, Orpheus of een Orpheus-figuur, aan het woord. Hij wordt in deze reeks niet bij name genoemd, vermoedelijk omwille van de suggestie dat we hier niet met de Argonauten zelf te maken hebben, maar met een groep avonturiers die in hun schaduw of spoor varen.[139]

De ik-figuur zegt: ‘En ik verzong namens de schepelingen / geuniversaliseerde sterreske dankwoorden aan, na / eerst om de aarde, u Apollo, want u hoorde ons / stemvormloos roepen en de zee lag als melk // en wij hingen als welpen aan haar tepel’ (1997:161). De dichter lijkt een woordvoerder van zijn reisgenoten, iemand die de dingen kan verwoorden voor mensen die daar niet zo goed in zijn, iemand ook die zijn boodschap heel

ver probeert te laten reiken (‘verzong’) (1997:161). Het woord ‘stemvormloos’ - daarbij is sprake van een ‘ons’, dus blijkbaar laat de taal Orpheus soms ook in de steek - kan op verschillende manieren gelezen worden (1997:161). Ofwel kunnen de zeelui hun god alleen in stilte aanroepen in hun uur van nood (wat ook gesuggereerd wordt door ‘en de val / sneed, een mes schuim, de stem van onze mond af’), ofwel is hun geroep onmogelijk mooi te noemen (1997:161). Die laatste gedachte zal nog een paar keer opduiken.

In het derde gedicht gaat het de zeelieden weer letterlijk en figuurlijk voor de wind, en ook daar lijkt de Orpheus-figuur het geluid van de mannen niet bijster te appreciëren. ‘[H]alve wilden die op hun schorre wijs / een van die op elke zee onzalige liederen over / vrouwen van welk allooi ook aanhieven’: vorm noch inhoud kunnen hem bekoren (1997:163). De ik-figuur is anders dan de anderen. Hij is - het wordt met zoveel woorden gezegd - homo. En hoewel dit niet met zoveel woorden wordt gezegd, blijkt hij in het vierde gedicht iets verstandiger dan zijn collega's op het schip. Alle opvarenden willen zichzelf wat wijsmaken wanneer het schip door een sterke stroom wordt meegesleurd: ‘als het vuile naijleffect van een / geëclipseerde luchtspiegeling proberend te / zien in de gapende objectloosheid voor ons / een als een mans hand doch uitgroeiend groen // wolkje: weerkaatsing van wat een groot eiland / moest wezen, maakten zich maats sterk’ (1997:164). Even later laat de waarheid zich echter niet meer ontkennen en lijkt de ik-figuur nog iets meer te beseffen dan zijn reisgezellen: ‘- / allerogen in de helle hemelvangwijdte zagen / zonder toneelkijker de klip intreden, zijn // honderden vademen hoge vuurtorenvormige / halmloze guanosteilte en ik zag in dat we / in de val waren gelopen, in aanmerking nemend / de verwachting waarmee we het impassibele / zelf opriepen, tevoorschijn hielpen, de luide / stilte van voordat de wind opging nu ten volle // ons met een nieuwe ruimte en tijd opschepend’ (1997:164). Zoals ik al schreef, is stilte maar zelden iets goeds in Hamelinks Orpheus-gedichten. In het beste geval is het een stilte na de storm, die altijd tegelijkertijd een stilte voor een nieuwe storm is. Het is in die stilte dat het wij meer dan ooit een verzameling enkelingen wordt, van wie de zintuigen en de geest door de doodsangst gescherpt worden: ‘Na lang op elkaars lip een van elkaar // afgewendzijn genietend, elk uitsluitend bij / zich helderder horend-en-ziend dan ooit’ (1997:166).

Deze helderheid lijkt er ook te zijn wanneer de mannen de sirene beluisteren, die zich in het vijfde gedicht aandient met haar ‘roekeloze / schoonheid van keel’ (1997:166). De ik-figuur, als homo nochtans niet vatbaar voor haar charmes en verleidingstechnieken, is bijna even erg door haar betoverd als zijn collega's: ‘alle varensgezellen de mond gaapopen / aan haar verre lippen, ik homo amper nog mij // ervan bewust dat we zo goed als vermisten waren’ (1997:166). ‘[I]k homo’ suggereert Ik-ben-ook-maar-een-mens (1997:166). Toch kan

deze Orpheus-figuur door zijn geaardheid afstand nemen van de sirene en het ‘onverwerpelijk / eerbewijs dat ik, aangedreven door de andere // eros, doorproefde als dreigendst zelfverlies / van zich naar de ziel uitleverenden’ (1997:167).

In het zevende gedicht gaat de sirene de strijd met Orpheus aan. Ze isoleert hem en probeert zijn reisgenoten tegen hem op te zetten, waardoor zij zijn belang en het gevaar dat hij voor haar betekent verraadt: ‘“kom bij mij, heroën onderweg / van ergens naar altijd. Jullie roemrijke / hardheid venereren met mijn mond wil ik”. [...] En ze vielen op hun twee knieën toen zij doorging / “word bij mij rein van je serenissime moer, die / madonna die niet wil omdat ze geen preute heeft. / Ik wil jullie ichor”. “En hem vreet ik en schijt / ik uit ter ophoging van deze krijtrots, haar homo / minstreel, die schreeuwlelijk” hitste hen, ik stil // tegenover haar staand blijvend, de hemelkervende op’ (1997:168). Hierna is de ik-figuur alleen: ‘Streng ik de boeg van de galei aanhoudend / voltrok zich de breuk met al het volk ogen / blikkelijk. Vielen van me vandaan het schip / af’ (1997:169). Het lijkt alsof de zijnen zich van hem afkeren door een ‘hoogmoedswaanzin’ die het lied van de sirene bij hen losmaakt (1997:167).

Van het antwoord van zijn medereizigers is Orpheus veel minder onder de indruk dan van het sirenenlied: ‘Hemelen deed in welluidendheid de repliek / van het doodsvolk voor haar onder, uitgaand / van hen richting het zangspectrum een gebulk / van geïnitieerden in hun rituele intoxicatie, / door haar klauwen verscheurd haar tot offer / vlees te dienen hun de enige bloedbegeerte’ (1997:170). Zijn repliek moet van een ander kaliber zijn. Met zijn lied wil hij de maten die hij ziet vertrekken naar een zij terugroepen om weer een wij te vormen. Zijn zang zelf krijgen we niet te horen. We vernemen alleen dat die aan Apollo toegeschreven wordt: ‘Apollo is het die de keel glans geeft; en / van de boog Apollo's pijl was ik die het lied / uitdreef met mijn volle ene dwingroep namens / de kielbalk van het schip: de mannen, hernieuwd / schepelingen, vallend uit de helheid ten hemel / bodem zinkend mij toe. En omdat ook haar stem viel // herhaalde ik de roep niet, elk horend de naklinking’ (1997:170). De gezangen van de sirene werden lang uitgesponnen; Orpheus heeft genoeg aan een enkele roep om haar betovering te verbreken. Hij is dus duidelijk haar meerdere. Zodra de bemanning weer aan boord is, rekent hij voorgoed met zijn concurrente af, zij het met pijn in het hart om het verlies van zoveel schoonheid: ‘En in de mijn stem groetstoots // dragende celeste regio hief ik mijn / slag zang aan tegen haar verflauwend / incantatieve randverschijnselen in / en de regenboogfragmentatie die mij, / haar pauwoogpronkingen als pluis de / ether injagend, toch pijnigde nog: // een interende wegslinkende klankschip / breuk, de chiffres elkaar omsingelend / ter uitroeiing. En al zingende overzong / ik het, zong het

terug, weg, doorzong het zo / dat het refrein elke riem meedwong, en van / de lichtrots stoof een ruiende kip op. En ik // zong mij, op die wijze, ons de zee wijd open' (1997:172). Poëzie is een wapen, een bevrijding, een uitweg.

Het beste beeld van de dichter biedt het voorlaatste gedicht, dat een knooppunt van (metapoëtische) motieven is. Het zegt onder andere wat over zijn taak en plaats in de samenleving, die hier - net als in *De droom van de poëzie* - verbeeld wordt door een schip. Op dat schip staat de poëet vooraan, als een gids. Hij staat niet helemaal apart van het zogenaamd gewone volk en is zelfs bevriend, of meer dan bevriend, met een enkeling van zijn keuze. Zij zijn 'twee meisjes', twee wezens die een andere gevoeligheid hebben dan de andere zeelieden (1997:173). Er is sprake van 'spelevaren' (1997:173). De dichter doet niet mee aan de werkzaamheden van de matrozen, maar hun werk beïnvloedt wel zijn poëzie. Er lijkt een wisselwerking te bestaan tussen (of een combinatie te worden gemaakt van) het eeuwenoude en dat wat de dichter vandaag rond zich oppikt. Op het schip is er reden tot optimisme. Al weten ze dat de tijd van de Vliesroof - de beste, mythische momenten uit het verleden - nooit terugkomt, de opvarenden hebben perspectieven. Via de omweg van het verleden (zoals gezegd, zijn de 'nieuwe hemelen' eigenlijk 'onherinnerde constellaties') is er een mooie toekomst mogelijk (1997:173).

> Ons sceepje, scherp gebrast,
> ging door de wind, wij zingend
> als hadden we de gouden aioon
> hervonden. Ook al komt de tijd
> van de Vliesroof nooit nog eens,
> we zijn onder zeil in de wereld
>
> en er is werk aan de winkel, zie
> het komt alles terug, de tactvol
> gedeelde bete en dronk, de zilte
> eterniteit ons, uitvaagsel, voor,
> de visvangst uit honger, de buien
> van overmoed en de bevangenheid
>
> want we voeren voortgevoerd onder
> nieuwe hemelen door, onherinnerde
> constellaties, ik op de voorplecht,
> de barbaar van mijn keus geleund
> aan mijn schouder, twee meisjes.
> Hem zong ik op de visionaire vaart
>
> naar voren, in trouwe, honderd
> liederen voor en een paai humde zo
> mee. Van hen hoorde ik deze niewe

frasering af in mijn spelevaren
tijdens hun actie, geritmeerd die
op zijn voorwerelds helleens door

dienovereenkomstig harde lyriek.

(1997:173)

In deze gedichten is er, kortom, een voortdurend spel van een ik en wij aan de gang. In sommige opzichten maakt de dichter deel uit van de groep, in andere opzichten niet.

Essentieel is dat de ik-figuur hier niet de spreekstem is uit de persoonlijke poëzie, of toch niet in eerste instantie. De ik is (een) Orpheus. Zulke gedichten waarin poppenkast wordt gespeeld, kunnen een voorbeeld van ontindividualisering genoemd worden.

Er is, zoals gezegd, een andere vorm van ontindividualisering in dit oeuvre die meer aansluit bij de oorspronkelijke betekenis van de term, bij de *poésie pure*. Ook in Hamelinks zogenaamd zuivere gedichten kan Orpheus een rol spelen. Dat is het geval in een gedicht uit *Zilverzonnige en onneembare maan*, uit de reeks 'Doorgaande configuraties' - een titel die de gedachte oproept aan een *perpetuum mobile*, aan iets dat blijft leven. Het gedicht is belangrijk, onder andere omdat de titel van de bundel erin voorkomt.

Configuraties waartoe ze zover het aan mij ligt
nooit terugkeert heeft vannacht de zilverzonnige

en onneembare maan in de etalage mouveren, getuige
een nieuw model vouwfiets, de bouvier die drinkt

uit de rivier, de rauwverijsde of schuim spuitende
waterval, het mierzoet repeteergezicht der operateef

dat het veld ruimt, in agonie gesublimeerd stabiel
het afgeslagen hoofd van Orpheus articulerend alleen.

(2001:20)

Net als in 'Orpheus bij de Kikonen en elders' is er sprake van Orpheus en van een ik-figuur. Hier is met andere woorden geen poppenspel aan de gang. Misschien zouden sommigen dit gedicht daarom tot de persoonlijke gedichten rekenen. Maar het is opgenomen in een bundel die zich op de achterflap voorstelt als een voortzetting van het avontuur van de *poésie pure*. Verder verschijnt de dichtersfiguur uit het twaalfde hoofdstuk hier maar heel even, en ook al lijkt het hele gedicht door hem uitgesproken, de ware hoofdfiguur is de maan. Hier worden

geen gevoelens en verzuchtingen geventileerd op de wijze die we kennen uit het vorige hoofdstuk.

Gerbrandy stelt dat er verschillende manieren zijn waarop dit gedicht gelezen kan worden (Gerbrandy 2011:168). Zo kan men veronderstellen dat de maan een winkel bestiert, van waaruit ze de meest uiteenlopende koopwaar aan de man brengt. Een meer realistische mogelijkheid is dat de spreker op een heldere maannacht door een winkelstraat loopt en vertelt wat hij in de etalages ziet. Een vouwfiets in een etalage is niets bijzonders, de andere elementen zou men zich kunnen voorstellen op een televisiescherm in een winkel voor audiovisuele apparatuur. Dat verklaart voor Gerbrandy ook waarom van Orpheus alleen het hoofd in beeld komt.

De eerste drie regels lijken een sluitende interpretatie bij voorbaat onmogelijk te willen maken, meent Gerbrandy, omdat ze de gedachte oproepen aan een toevallig tot stand gekomen verzameling elementen. Die willekeur wordt in de rest van het gedicht bevestigd, want de combinatie ligt niet voor de hand, al kan er desgewenst wel een verhaal van gemaakt worden. Gerbrandy ziet een beweging van cultuur naar natuur (van vouwfiets via rashond naar waterval). De ongrijpbaarheid van de situatie is volgens hem inherent aan het karakter van de maan, die niet alleen onneembaar is, maar bovendien haar licht, haar zichtbaarheid ontleent aan een ander hemellichaam.

De onneembaarheid van de maan geeft haar een mythische dimensie, zo zet Gerbrandy zijn redenering voort. In de Griekse mythologie wordt zij geïdentificeerd met de maagd Artemis (of Diana), godin van de jacht en de woeste natuur, die bekend staat als wreed. Wie haar tracht te benaderen, komt op gruwelijke wijze om het leven. De bouvier is geen jachthond, maar staat wel als vervaarlijk bekend. De rivier en de waterval behoren tot het domein van Artemis, en dat de zangeres een teef wordt genoemd, past binnen dit geheel. In de laatste strofe blijken we echter in een andere mythe terechtgekomen te zijn, merkt Gerbrandy op, in die van Orpheus. Welke onderdelen van die geschiedenis op het gedicht geprojecteerd mogen worden, is hem niet helemaal duidelijk. Maar dat Orpheus' naam voorkomt in het gedicht dat ook de titel van Hamelinks bundel heeft geleverd, pleit volgens hem voor een poëticale lading. De dichter moet, als we de laatste twee regels als programmatisch beschouwen, lijden (‘agonie’), hij moet zijn leed sublimeren (‘gesublimeerd’), hij moet daarin standvastig zijn (‘stabiel’), het zal zijn dood worden (‘het afgeslagen hoofd’), hij dient nauwkeurig te zijn (‘articulerend’) en hij blijft altijd een eenling (‘alleen’) (2001:20). Dat klinkt hoogdravend, vindt Gerbrandy, die blij is met het tegenwicht van de prozaïsche vouwfiets en ‘het mierzoet repeteergezicht der operateef’ (2001:20). Hamelink neemt het

melodrama kennelijk niet onvoorwaardelijk au sérieux, zo besluit hij daaruit. Bij de vrouw kunnen we volgens Gerbrandy denken aan Eurydike, aan de gevaarlijke Maenaden, maar ook aan Orpheus zelf, wiens rol in de bekende opera van Christoph Willibald von Gluck (1762) door een vrouw wordt vertolkt. Opteren we voor de laatste mogelijkheid, dan ruimt het gezicht van de zangeres het veld om te transformeren tot Orpheus zelf. Ten slotte is het, zo poneert Gerbrandy, mogelijk de onneembaarheid van de maan in verband te brengen met de onbereikbare Eurydike, maar daarmee betreden we volgens hem definitief het terrein van de speculatie. Het gedicht is even ongrijpbaar als de maan, besluit hij.

Gerbrandy gelooft dat de maan in dit gedicht een winkelstraat verlicht, en dat kan, maar ik meen dat de maan hier vooral haar eigen etalage is. Dit gedicht kan een verslag zijn van een langdurige observatie in een nacht waarin er veel aan het firmament gebeurt. Wolken kunnen ervoor zorgen dat de maan van gedaante verandert, of dat dat zo lijkt voor de ik-figuur die als een konijn voor een lichtbak naar de maan zit te kijken. Het eerste vers kan geïnterpreteerd worden als een zinspeling op het alles-stroomt van Herakleitos, op het Wij-baden-en-wij-baden-niet-in-dezelfde-rivier. De nacht zal nooit meer dezelfde zijn, de maan zal nooit meer dezelfde zijn, de ik-figuur zal nooit meer dezelfde zijn. Het openingsvers kan een commentaar zijn op de macht en de onmacht van de toeschouwer/lezer. De slotverzen lijken dan weer iets te zeggen over de onoverwinnelijkheid van de dichter en de poëzie. Het zal wel geen toeval zijn dat het laatste beeld (vergelijkbaar met het laatste woord) voor Orpheus is, wiens mond in zijn afgeslagen hoofd blijft articuleren - over geluid wordt niets gezegd in dit stille en uitermate visuele gedicht.

Het gedicht verschilt qua stijl zeer van ‘Orpheus bij de Kikonen en elders’. Er is bijvoorbeeld de lengte, en er is het feit dat de ik-figuur op de achtergrond blijft terwijl het hele gedicht toch door hem en door zijn waarnemingen gedomineerd wordt - nog veel meer door de maan. Verder is er de alleen ogenschijnlijke betekenisarmoede: op het meest elementaire niveau gaat dit gedicht over turen naar de maan of, als we Gerbrandy volgen, over een winkelstraat in de maneschijn (Gerbrandy 2011:168). Kortom, als we ‘Orpheus bij de Kikonen en elders’ naast dit gedicht uit *Zilverzonnige en onneembare maan* leggen, zien we twee totaal verschillende stijlen voor dezelfde thematiek. Centraal staat de onoverwinnelijkheid van de dichter en de poëzie, zelfs wanneer die er alleen zijn voor wie goed wil kijken.

13.2. Het pak van Sjaalman

13.2.1. *Folklore Imaginaire de Flandre*

Het verhaal van *Folklore Imaginaire de Flandre*, dat Hamelink in de 'Vingerwijzing' (1994:5) vertelt, zou de lezer kunnen herinneren aan *Max Havelaar* van Multatuli (1860). In dat bekende werk krijgt de heer Droogstoppel, makelaar in koffie, een hoop aantekeningen van een aan lager wal geraakte oude bekende, Sjaalman. Droogstoppels assistent, Stern, mag die verzameling gegevens tot een coherent boek over koffie maken, maar hij laat zich meeslepen door zijn eigen interesses. Ron Elshout heeft deze verwantschap opgemerkt en noemt *Folklore Imaginaire de Flandre* 'Hamelinks poëtisch pak van Sjaalman [...], want hij bedient zich van het aloude romantische gegeven à la François HaverSchmidt / Piet Paaltjens, dat hij de bundel niet geschreven zou hebben, doch *bezorgd*. Daarbij is hij er niet voor teruggeschrokken het Sjaalman-Droogstoppel-Multatuli-effect nog wat uit te vergroten' (Elshout 1995:444).

De invloed die Hamelink op *Folklore Imaginaire de Flandre* zou hebben gehad is kleiner dan de ingrepen uitgevoerd op de notities van Sjaalman in *Max Havelaar*. In de 'Vingerwijzing' noemt Hamelink zichzelf nadrukkelijk slechts de aanreiker van het boek en beschrijft hij de weg die de bundel in manuscriptvorm tot bij hem heeft afgelegd. Ene Aarnout Dees zou een groot deel van zijn lange leven - hij maakte de hele negentiende eeuw mee - geschreven hebben. De eerste poëzie diende zich bij hem aan in 1818. Pas in 1862, dus op rijpere leeftijd, begon hij aan 'het Cathaars poëziealbum dat hij - grillig uitverkorenen van tijd tot tijd eruit voorlezend - de rest van zijn leven bl[eef] aanvullen en dat uitgroei[de] tot de F.I. de F' (1994:246). In 1865 vond Dees een vriend in Petrus Dieleman, aan wie hij zijn levenswerk vlak voor zijn dood bezorgde. Dielemans erven schonken het manuscript na de tweede wereldoorlog aan een neef van Hamelink, genaamd Guiljaam Dees. Hij stuurde de auteur het manuscript ter inzage 'als hommage aan [z]ijn letterkunsten' (1994:5).

Hamelink zou de tekst van zijn voorganger of de teksten van zijn voorgangers (Dieleman voegde aan het manuscript aantekeningen, een biografie en een aantal brieven toe) alleen bezorgd hebben. In zijn 'hoedanigheid van aanreiker van dit boek uit de oude doos' wijst hij in de 'Vingerwijzing' iedere lof of kritiek van de hand (1994:6). Zij komt, 'behoudens waar [hij] in een leemte voorzien mocht', alleen de ware auteur(s) toe (1994:6).

Het staat er bijna achteloos: 'behoudens waar ik in een leemte voorzien mocht' (1994:6). Dat voorzien in een leemte, zoals Hamelink het bescheiden formuleert, betekent

niets minder dan het leveren van het ontbrekende deel van de *Folklore*. In de notitie bij het gedicht ‘Sneeuwhoop’ (1994:106) waar Hamelink in het voorwoord naar verwijst, vertelt Dieleman:

> Op 12 juli 1901 stuurde [Dees] me de Folklore toe en merkte in een begeleidend kattebelletje op: ‘Zes onderdelen heeft den boek. Zeven hadden het er moeten zijn maar het midden ontbreekt me.’ Ik schreef hem raillerend ‘Noemt gij uwen boek compleet als er in 't midden een gat in zit, meester?’ Zijn reactie ‘Luistert. Het komt me voor dat niet alleen in dezen boek maar in alles ter wereld een groot gat is en dat die het weten om dat Gat, die waarachtige weidierendrinkpoel, heen zitten-als met udder tenen erin’ (1994:240).

De essentie, de kern ontbreekt altijd en overal, en diegenen die zich daar bewust van zijn, proberen het gapende gat te dichten met de middelen die ze hebben. Zo ook Hamelink, die zich - als we meegaan in de fictie - aangesproken moet hebben gevoeld door het gedicht ‘Sneeuwhoop’, waarover Dees lange tijd zei dat het ‘een voorteken [was] van de poëzie die uiteindelijk de centrale plek in [z]ijn oeuvre complet z[ou] innemen en die hartstreeks gezegd z[ou] zijn tegen de efebe’ (1994:240). Die laatste is de jongere vriend en collega-dichter, de veel te vroeg gestorven Antoon Rooze. In Dees' verdriet om Rooze moet Hamelink zijn eigen rouw herkend hebben en hij moet gemeend hebben dat hij de lege kern van de *Folklore* kon aanreiken vanuit zijn eigen poëzie. Het centrale deel van Dees' bundel werd *Asael's Rust*, het bundeltje dat een paar jaar voor *Folklore Imaginaire de Flandre* verschenen was onder Hamelinks eigen naam.

Het hart van Dees' verzameld werk zou van Hamelink zijn. Het pak-van-Sjaalmanspel wordt hier op twee niveaus gespeeld: Hamelink bezorgt het werk van Dees, en Dees bezorgt de gedichten van Rooze als een integraal deel van zijn *Folklore Imaginaire de Flandre*. Dat wil zeggen dat twee van de zeven delen van Dees' verzameld werk niet van Dees zelf zijn. Dit is een statement over de relativiteit van auteurschap en originaliteit. Het zegt ook wat over het belang van familiebanden. Tussen Hamelink en Dees wordt bloedverwantschap gesuggereerd. De neef van Hamelink die hem het manuscript toezond, heeft dezelfde naam als de vader van Aarnout: Guiljaam Dees. Dat hij het manuscript naar Hamelink stuurde uit respect voor diens kunst, laat vermoeden dat hij ook literaire verwantschap tussen Dees en zijn neef heeft opgemerkt.

Een gelijkenis lijkt Hamelink zelf niet te zien. Hij zou niets aan het manuscript hebben veranderd: ‘Ik zag daar, anders dan ten aanzien van de orthografie die waar doenlijk aangepast werd, geen aanleiding toe’ (1994:6). Rekening houdend met de persoonlijkheid en

>wensen van Dees, zou het aanpassen van de spelling al beschouwd kunnen worden als een stap te ver. In een notitie bij de bundel *Runen van de ruin* schreef Dieleman: ‘Toen ik over inconsequenties en ongerijmdheden in de spelling van bepaalde gewestwoorden, in de Runen en elders, begon, pseudopontificaal maar geraakt “l'orthographie c'est moi”’ (1994:236-237). Hamelink lijkt op Dees wat die eigengereidheid in de spelling betreft. Hier en daar heeft hij er, bijvoorbeeld, voor gekozen een ‘goddin’ te beschrijven, zoals in ‘Kole vier’ uit *Sacrale komedie* (1987:197). Dat hij die tweede d daar niet heeft gezet uit onwetendheid, blijkt, zoals gezegd, uit het feit dat hij het woord elders correct heeft geschreven, bijvoorbeeld in ‘Uffizi’ uit *Tweede gedichten*. Wellicht heeft het te maken met de logge, plompe klank van het woord ‘goddin’ (1987:197), zoals Bartosik geponeerd heeft (Bartosik 2000). In ieder geval toont dit aan dat Hamelink, zoals zijn voorganger, de spelling manipuleert. Het is dan ook verwonderlijk dat hij aanpassingen heeft gedaan op dat vlak. Dit kan duidelijk maken dat geen enkele auteur zichzelf helemaal kent, dat een mens anders is als lezer dan als schrijver. Het kan ook suggereren dat een oeuvre levend gehouden moet worden en dat alle middelen daartoe gerechtvaardigd zijn.

Dees, die het werk van Rooze levend wou houden door het op te nemen in zijn boek, bracht geen enkele verandering aan in de teksten zelf, maar hij deelde de gedichten wel in in categorieën die voor Dieleman twijfelachtig waren. Dees classificeerde Roozes ‘kleengedicht[en]’ (1994:252) in klassieke genres: de reeksen zijn getiteld ‘Bucolica’, ‘Oden’, ‘Anacreontica’, ‘Epigram’, ‘Hymnen I’, ‘Elegieën’ en ‘Hymnen 2’. Dit lijkt nieuwe wijn in oude zakken, en het toont aan dat een etiket meer verstopt dan verduidelijkt, de vlag nooit de lading dekt.

Doordat Dees Roozes poëzie van de vergetelheid redt en Hamelink het werk van Dees en Rooze levend houdt, gaan er steeds meer stemmen meeklinken. De grens tussen het mijn en dijn vervaagt, wat zoals gezegd een statement inhoudt over intertekstualiteit, auteurschap en heilige koeien als originaliteit en oorspronkelijkheid. Dat de traditie zo belangrijk is, wil echter niet zeggen dat de ideale literatuur een kwestie van louter knip- en plakwerk is. In zijn ‘Vingerwijzing’ noemt Hamelink de gedichten van Dees ‘eigengereide mondoefeningen in de semantiek en de eufonie van de vaderlijke en moederlijke folklore’ (1994:5). Met andere woorden, traditie is belangrijk, maar een persoonlijke verwerking ervan ook. Het werkt in twee richtingen. Een auteur kan elementen uit de traditie in zijn oeuvre opnemen, en dan is er een invloed van het vroeger op het nu. Maar wanneer iemand zich in de traditie inschrijft, zal hij ook vanuit het nu het werk uit het verleden beïnvloeden.

Folklore Imaginaire de Flandre biedt al inzichten over auteurschap en originaliteit door de weg die het boek heeft afgelegd. De constructie werkt nog op een andere manier het metapoëtische in de hand. Middag noemt *Folklore Imaginaire de Flandre* terecht een 'bijna balorig[...] boek, vol stemmen en elkaar becommentariërende instanties' (Middag 1994). Het samenspel van die instanties en hun commentaren zorgt voor een groot web en is onthullend. Het is bijvoorbeeld interessant de aantekeningen van Dieleman naast de gedichten te leggen. In die notities laat hij Dees vaak aan het woord, waardoor we een beeld krijgen van de auteursintentie. Daarnaast bevatten de aantekeningen van de criticus commentaar op de gedichten en de dichter - Dieleman deinst er niet voor terug die laatste tegen te spreken. Door de interactie van gedichten en noten krijgen we dus geregeld een glimp van verschillende verhoudingen, zoals de verhouding dichter-gedicht en de verhouding dichter-lezer/criticus.[140]

Wat Hamelink in de 'Vingerwijzing' niet zegt (mogelijk verraadt dat wat over de onbetrouwbaarheid van de auteur), is dat hij Dielemans aantekeningen hier en daar heeft aangevuld. Af en toe heeft hij voor een aantekening bij een aantekening gezorgd. Meestal gaat het om wat biografische informatie, soms om een vraag- of een uitroepteken. Ergens geeft hij een stokoud kinderrijmpje mee, waarin de Vier Ambachten worden opgesomd. Hamelink heeft Dielemans werk dus voortgezet, want de studie moet voortgaan en de traditie ook op die manier levend gehouden worden. Verwijzingen die ooit helder waren voor de lezer, worden onduidelijker, en dat gaat snel. Het is in dat opzicht veelzeggend dat Hamelink de naam Cyriel Verschaeve van de extra informatie '(Ardooie 1874 - Solbad Hall 1949; JH)' heeft voorzien (1994:233). Amper zo'n halve eeuw na zijn dood weten velen niet meer waar Verschaeve voor stond en staat.

In het tweede deel van dit proefschrift schreef ik al dat vooral het verhaal over de herkomst van de bundel verbazing heeft geoogst bij de critici. In de 'Vingerwijzing' staat: 'Het moet duidelijk zijn dat de in barre verbeeldingen, in allerhande hyperbolen en schijnbaar disparaat elkaar overrijdende wagensporigheden zich uitputtende stijl geheel ter verantwoording komt van het singuliere personage - of liever van de licht uitzinnige oude papegaai, burlesk en gedoemd - dat de *Folklore Imaginaire de Flandre* schreef' (1994:5). Kooijman poneert: 'Het is juist die stijl die op elke bladzijde de hand van Hamelink verraadt. Bovendien publiceert hij in zijn boek een herdruk van *Asael 's Rust*, een bundel die hij in 1988 onder zijn eigen naam liet verschijnen. Daarom is de mystificatie (na *Runen van de ruin* en *Groot eiland*, die hier eveneens worden herdrukt) zo doorzichtig geworden dat ze niet alleen haar aantrekkelijkheid heeft verloren, maar ook ridicuul overkomt' (Kooijman 1994b:51). Zuiderent noemt de

mystificatie in zijn bespreking van *Runen van de ruin* eveneens doorzichtig, maar velt er niet zo'n negatief oordeel over; hij merkt op dat de geschiedenis hier essentieel is:

> Of Dees echt bestaan heeft, doet er niet toe. Het is een doorzichtig geval van mystificatie, dat niet veel verder reikt dan het buitenwerk van de bundel. Vorm en taal van de bundel vertonen namelijk allerlei Hamelinkiaanse eigenaardigheden: woorden als 'Atoommoeder' en 'de zoon, Asael' (Hamelinks vorige bundel heette 'Asael's Rust') verraden de twintigste eeuw; en als onder een gedicht dat tussen 1870 en 1878 geschreven zou zijn, staat: 'hof De Leeuwtjes, 30 Dec. '87', dan valt de dichter ook al door de mand. [...] Nee, een knap mystificator is Hamelink niet. Tenminste niet als hij de indruk wil wekken dat zijn eigen rol zich beperkt heeft tot het bezorgen van deze gedichten. Maar zijn mystificatie dient een ander doel: zij moet aangeven dat de twintigsteëeuwse dichter geen recht van spreken heeft zonder de geschiedenis waarvan hij het kind is. In zekere zin is dus niet A.D. een door Jacques Hamelink bedachte mystificatie, maar is Jacques Hamelink het medium door wie de geschiedenis spreekt in de persoon van A.D. Niet de geschiedenis is bedacht, maar de schrijver. En zelfs A.D. is alleen maar verzamelaar van datgene wat het land (in de figuur van de ruin) te zeggen heeft. Het woord 'runen' in de titel van de bundel tenslotte geeft aan dat er van verleden tot heden sporen zijn van de magie van een oude geheimtaal, die niet mogen verdwijnen (Zuiderent 1990).

Cartens zit op dezelfde golflengte: 'Ik ben [...] geneigd in A.D. eerder "Anno Domini" te lezen dan een persoonsnaam. Alles wat Hamelink heeft geschreven trilt namelijk van historisch besef. In zijn taal herleeft de geschiedenis op een fictieve, niet minder werkelijke manier' en 'De Folklore is de authentieke, fictieve wereld van Hamelink met wortels in een tastbaar verleden en takken die tot in de oneindigheid van de verbeelding reiken' (Cartens 1994:29).

Over de relatie tussen geschiedenis en mythe in *Folklore Imaginaire de Flandre*. Middag meent: 'Het aantrekkelijke en intrigerende van dit boek is nu juist gelegen in de voortdurend onzekere verhouding tussen feit en fictie' (Middag 1994). Natuurlijk zitten er waarheidsgetrouwe elementen in deze bundel waarin de heimat zo belangrijk is. De realiteit is hier zeker niet afwezig. Maar zoals uit de titel kan worden afgeleid - folklore is al fabelachtig, en dan staat er ook nog eens 'Imaginaire', wat op de mystificatie wijst - is lang niet alles wat in het boek staat echt gebeurd.

Verschillende figuren uit de bundel zijn terug te vinden. Via het internet is bijvoorbeeld makkelijk te achterhalen dat aan het einde van de jaren vijftig een zekere Arnoud Dees en ene Ko Hamelink gevoetbald hebben bij de Terneuzense Boys.[141] Mogelijk is deze Dees uitgegroeid tot Aarn-out: het prototype van de man die uit de Zeeuws-Vlaamse aarde komt. Dit valt echter niet met zekerheid te zeggen.

In het gedicht ‘Alabastron’ uit de tweede afdeling van de *Folklore*, getiteld *Schoolschrift Blancefloer*, valt de naam Salomon de Koeijer (1994:34). Over hem noteerde Petrus Dieleman:

> [O]om van mij van moederskant. Trok later om zijn hof op te vrolijken behalve een echtgenote een bijwijf aan. Bij beide gelijktijdig nageslacht. Beroemd van alle jachtpartijen van oostelijk staats-Vlaanderen. Beeldde op verzoek, na dertig glazen cognac en nog meer hardgekookte eieren, met zijn éclatante blote kont naar een brandende kaars gericht de apocalyps uit (1994:234).

Er hebben verschillende Salomon de Koeijers geleefd. Een eerste was het achtste kind van Wil lemi na en Jozias de Koeij er.[142] Hij werd in Yerseke geboren omstreeks juli 1853 en stierf er amper twee maanden later - er komen wel meer Zeeuws-Vlaamse gestorven kinderen in de bundel voor. Hun tiende kind noemden Willemina en Jozias eveneens Salomon. Hij werd geboren rond 1856 en overleed in 1936, na een lang huwelijk met Adriana van Boven. Hoewel er in Dielemans aantekening sprake is van een ‘bijwijf’ (1994:234), kan deze Salomon geboren in 1856 niet de Salomon de Koeijer zijn die volgens de site van de kerk van Zeeland met Klara Meeuwse trouwde op 4 juli 1858.[143]

De naam Petrus Dieleman levert eveneens veel links op - het is blijkbaar een vaak voorkomende naam in de streek - maar ik heb geen P.D. gevonden met hetzelfde geboorte- en sterfjaar als Hamelinks personage (1828-1904). De bekendste Petrus Dieleman (1873-1961) was een Zeeuws politicus en advocaat, telg uit een oud Vlaams agrarisch geslacht.[144] Hoewel hij lid van de ARP en vurig orangist was, ontpopte hij zich na de capitulatie tot een sympathisant van het nationaal-socialisme. In september 1940 werd hij Commissaris der Provincie. Hij was een steunpilaar van de bezetter en werd, ‘na een zeer ernstig gebed’, begunstiger van de SS. Op 18 mei 1940 ontving hij de uit internering ontslagen districtsleider van de Zeeuwse NSB J.A. Dekker met de Hitlergroet en de woorden ‘Ich bin zur Verfügung’. Als deken van de balie gaf hij door dat een Vlissings advocaat een jood was. Op 29 november 1943 gelastte hij een aantal burgemeesters om 675 mannen aan te wijzen voor het graven van loopgraven. Bij weigering zouden de burgemeesters worden doodgeschoten en als ze ontslag namen, zouden zij worden aangeklaagd wegens sabotage. Dieleman stond na de oorlog terecht voor het Tribunaal in Goes, maar was zich van geen kwaad bewust, omdat hij alles had gedaan in het belang van Zeeland. Hij kreeg in december 1947 als 74-jarige een opvallend milde straf. Er zijn overeenkomsten tussen deze Dieleman en het personage uit *Folklore Imaginaire de Flandre*. Beiden zijn, bijvoorbeeld, politicus en advocaat.

In het gedicht ‘Arme kroongetuigenis van Perpetua’ staat een rechtszaak centraal waarover Dieleman Dees documenten zou hebben bezorgd (1994:96). Het gaat om een proces tegen een arts die zijn vrouw mishandeld had en haar een vreselijke dood had laten sterven.[145] Jean Baptiste de Loeil was de laatste misdadiger die de strop kreeg in Zeeland. Naar verluidt geloofden zelfs zijn eigen advocaten, Mr. J. Snijder en P.J.G. van Diggelen, hem niet toen hij beweerde dat hij altijd goed voor zijn vrouw gezorgd had en begonnen zij de eerste zitting met een soort verontschuldiging. Op het druk bijgewoonde proces dat op 29 september 1849 begon, traden 42 getuigen aan tegen De Loeil; zijn advocaten konden geen enkele getuige *à décharge* vinden. In het gedicht staan namen van mensen die getuigd zouden hebben. Opmerkelijk is dat een aantal van hen dode Zeeuwse kinderen blijken te zijn. Eduardus Picavet, bijvoorbeeld, werd te Hontenisse geboren op 3 maart 1903 en stierf op 23 december van hetzelfde jaar.[146] Jan Francies de Blok leefde van 1879 tot 1884 in Hengstdijk.[147] Deze dode kinderen vormen een koor van onschuldigen die het voor de mishandelde vrouw, Felicita van Peteghem, opnemen.

Hamelink mengt feit en fictie. Het waarheidsgehalte in de enge zin van het woord doet er niet toe, de authenticiteit wel. Als de waarheid hier gelogen wordt, is het de vraag wiens waarheid. Zuiderent merkt op: ‘Waar de negentiende-eeuwse schoolmeester soms vrij duidelijk aan het woord is, is dat toch om dichterlijke opvattingen van Hamelink een kader te geven’ en ‘Via de omweg van A.D. geeft Hamelink zijn eigen passie gestalte’ (Zuiderent 1990). Wat belangrijk is in *Folklore Imaginaire de Flandre*, is inderdaad belangrijk in de essays van Hamelink. Middag stelt:

> Hoe nu deze streekroman in poëzie, opgehangen aan het bizarre leven van ene Aarnout Dees, te lezen? Om te beginnen maar als een lofzang op de pure poëzie en als bonte staalkaart van genres [...]. Daarnaast lijkt het een poging van Hamelink om de taal en de geschiedenis van zijn geboortestreek bij zijn eigen taal en geschiedenis in te lijven. Iets vergelijkbaars deed hij eerder al met de bijbel, in zijn even groot en bizar opgezette bundel Sacrale komedie (Middag 1994).

Zoals ik al schreef, beschouw ik *Sacrale komedie* als een voorbeeld van persoonlijke poëzie, omdat de ik-figuur daar de dichtersfiguur Hamelink is. *Folklore Imaginaire de Flandre* is het eerste voorbeeld van ontindividualisering, omdat die dichtersfiguur er voor het eerst consequent met handpoppen werkt. De persoonlijke manier van werken en de ontindividualisering kunnen twee methodes met dezelfde doelen zijn, doelen als toenaderen, omhelzen, verbindingen leggen. Doordat Hamelink *Asael's Rust* als kern van de *Folklore* heeft aangebracht, zo verklaart Middag, ‘reiken de oude dichter “die iedereen leek te

overleven" en de jonggestorvene elkaar de hand. A.D.'s poëzie wordt hier alsnog van een hart voorzien, terwijl Asael zich nu opgenomen weet in een groot historisch verband, in een grote Zeeuws-Vlaamse familie van bevlogen dichters' (Middag 1994). Het voortbestaan van een geliefde dode is inderdaad essentieel in deze bundel.

Dit is al een antwoord op de vraag waarom deze constructie werd gemaakt. Verder hecht Hamelink door die constructie, zoals gezegd, een zegel aan zijn opvattingen. Hij laat zijn opinies over de traditie aan gewicht winnen door zichzelf in een traditie te plaatsen. Dat geldt ook voor zijn poëzie. Het oeuvre van Dees lijkt een aankondiging, een profetie, een Oud Testament voor Hamelink, die in *Sacrale komedie* met de zijnen al het grootste gedeelte van het Nieuwe Testament innam. In *Folklore Imaginaire de Flandre* tekent Hamelink een poëtische stamboom van einzelgängers. Zoals ik nog zal aantonen in de bespreking van het gedicht 'Parallax', moeten Dees en Rooze voorgangers zijn van Van Ostaijen, van wie Hamelink een afstammeling is (1994:45). Verwantschap is er verder - gelet op de mogelijke invullingen van de initialen A.D. en A.R. - met Rimbaud.

De waarom-vraag is nog niet helemaal beantwoord. Het motto van de bundel is afkomstig uit *Discours politiques et militaires* (1587) van François de La Noue. Hij leefde van 1531 tot 1591, diende onder Coligny, leidde de hugenoten na de Bartholomeusnacht waarin Coligny sneuvelde en schreef het boek in gevangenschap. Uit zijn 'A qui profitera donc ce precepte, Cache ta vie? sera-ce aux ignorans? aux meschans? ou aux fols? nullement' kan blijken dat verstoppertje-spelen een levensstijl, een overlevingsstrategie is (De La Noue 1967:572 en 1994:8). Hamelink verbergt zich achter Dees, Rooze en Dieleman, en laat hen zijn boodschap brengen. De mogelijk metapoëtische titel van de slotreeks sluit hierbij aan. 'Lest Reuzenhoeks mombakkes' suggereert dat poëzie een masker is, en dus geen directe weergave van gevoelens en opinies. Het beeld in het gedicht is een onthullende vermomming voor dat wat de dichter wil uitdrukken.

Zoals gezegd, is de ontindividualisering een synthese van de onpersoonlijke poëzie (waarin vaak een schim, een personage dat een *flat character* blijft opduikt) en de persoonlijke poëzie (waarin een ik-figuur van wie we een gedetailleerd beeld krijgen het woord neemt). In de geontindividualiseerde gedichten treedt dus een personage op dat een *round character* is. In *Folklore Imaginaire de Flandre* is vooral de figuur Dees goed ingekleurd. Voor ik inzoom op de gedichten wil ik kijken naar de manier waarop de hoofdrolspelers in deze bundel voorgesteld worden buiten de eigenlijke verzen, dat wil zeggen in de 'Vingerwijzing', de

‘Geheugensteun’ - de kleine biografie van Dees die Dieleman heeft opgesteld - en Dees' brieven aan Dieleman.[148]

De ‘Vingerwijzing’ begint met: ‘De lezer gelieve enkele zaken niet uit het oog te verliezen. Dit zijn de lyremen, of fantasmata, van een in zijn lichte en zware blauwezeekleifolklore bevangen, aan het pruimen van pijptabak verslingerde, door Pindarus en Milton bezochte, hypochondrisch en euforisch doorkliefde oudcalvinistische dorpsschoolmeester uit het grensland der schimmen van Generaliteits-Vlaanderen’ (1994:5). Hamelink portretteert Dees dus meteen als een man met een rijke culturele bagage en een rijk gevoelsleven. Deze wat grillige, kleurrijke figuur lijkt niet vies te zijn van een paradox; hij is niet onder een hoedje te vangen.

Wellicht heeft dat te maken met de verschillende invloeden die Dees in zijn jeugd heeft gekend. In de ‘Geheugensteun’ staat dat hij, nadat hij op zijn twaalfde van school was gestuurd omdat hij het schoolhoofd met een mes had bedreigd, op de studie in de theologie voorbereidende lessen kreeg van de ‘Zaamslagse kanselleeuw Zeemel’, maar ook piano- en orgelles van de oude liberale orgellist Van Bendegem (1994:246).

Een theoloog is Dees niet geworden. In 1815, op zijn zestiende, heeft hij de studie stopgezet; de autodidact is later onderwijzer geworden. In een interview heeft Hamelink verklaard dat Dees gezien kan worden als de protestantse tegenhanger van Gezelle (Hamelink in Vellenga 1994). Net als Gezelle - die blijkbaar goed wist dat poëzie nooit platgeredeneerd mag worden, die zijn leerlingen volgens verschillende getuigenissen als geen ander wist te confronteren met het raadsel en het wonder en die in dat opzicht verrassend modern was (Van der Plas 1990:108) - zou Dees er behoorlijk liberale principes op nagehouden hebben. In zijn ‘School van het Spel’, die hij in 1831 stichtte, koos hij volgens Dieleman voor ‘Natuurlijke onderwijsmethoden: botanische en zoölogische strooptochten met de leerlingen door de omgeving, binnenhalen en aan het woord laten van passerende marskramers voddekopers balladeleurders en ambachtslieden, waarneming inprenting en overhoring van de avondhemel etc’ (1994:246). Deze Zeeuws-Vlaamse Gezelle wou zijn leerlingen dus de schoonheid van de schepping en het volledige leven inprenten.

Volgens Dieleman weigerde Dees sinds 1818 iedere kerkgang ‘hetzij in vaderlijke trant, hetzij in moederlijke’ zin - ook in dat opzicht onderging de protagonist verschillende invloeden, net als Hamelink zelf (1994:247). Toch kan deze buikspreekpop schaamteloos religieus zijn en blijkt uit zijn brieven aan Dieleman dat hij geïnteresseerd is in wat het aardse en concrete overstijgt. In zijn brief van 3.VII.'66 heeft Dees het over zijn kristallen bol en de ‘concentratieve kracht van [z]ijn glas’ (1994:250). In een brief gedateerd 3.VI.'73 gaat het

over witte magie en een ‘verre intermittente herderin’ die hem op de hoogte zou hebben gebracht van het verloop van zijn leven en dood (1994:251). Op 3.II.'86 beweert Dees nog contact te hebben met Rooze; zesenveertig jaar na diens dood schrijft hij Dieleman:

> Van zijn vlees is geen spiervezel overgebleven en nog ben ik niet bereid voor zoetekoek te nemen dat een anima als de zijne zou uitdoven. Ze manifesteert zich trouwens tussen de bedrijven door. Huiver even; je correspondent ontkent niet dat, heu taedium vitae, zulke visitaties een welkomme afleiding voor hem beginnen te vormen. Ik zal Roozes kleengedicht Zenith maar niet voor je overschrijven. Tegen zulke zwarte lichtstraaltjes kan mijn Peet toch niet (1994:252).

Het woord ‘kleengedicht’ herinnert de lezer aan Gezelle (1994:252). In zijn cursus over deze dichter speelde Bartosik een spelletje, dat de studenten moest helpen zijn geboorte- en sterfjaar te onthouden (Bartosik 1997b:2). Gezelle werd geboren in 1830, het jaar van het monsterverbond dat België voor hem was. Hij stierf in 1899, alsof hij - die steeds zo op zijn hoede was voor nieuwigheden - de (zwarte) zon van de nieuwe eeuw niet wou zien opgaan. Dees werd vroeger geboren, wat ruimte maakt voor speculatie: misschien heeft hij Gezelle beïnvloed. Hij maakte de hele negentiende eeuw mee en twee eeuwwisselingen. Dat zou, als we Bartosiks spelletje voortzetten, op een toekomstgerichtheid - steeds met respect voor het verleden - kunnen wijzen, net als het feit dat Dees in het jaar 1900 nog vader werd van een dochter die hij de naam Anna Rebekka gaf. Zo eerde Dees de twee grote liefdes die hij voor haar moeder kende: zijn jonggestorven zoogzusje en jeugdvriendinnetje Anna, en Rebekka Rooze.

Die laatste brengt ons bij Dees' ‘poëtische anima, A.R.’, Antoon Rooze, die in het voorwoord slechts heel kort vermeld wordt (1994:6). In de ‘Geheugensteun’ staat bij het jaartal 1837:

> Korte tijd in een passionele liaison verwikkeld met de twee-entwintigjarige verfranste kleindochter van zijn voormalige orgelleermeester Van Bendegem, Rebekka Maria Rooze, bekeerlinge tot het katholicisme; verpleegster in een Gents hospitaal (en te Gent-Sint Pieters overleden in 1893). Treedt, nadat hij de hem onhoudbare betrekking verbroken heeft, te Ter Neuzen in nader contact tot haar schelle broer Antoon, geb. 15 januari 1822. Begin van de repeterende spuugwedstrijd met Asael (1994:247).

Alweer wordt hier een link gesuggereerd tussen Dees en Hamelink: blijkbaar had Dees Rooze, die hij als een zoon beschouwde, de koosnaam Asael gegeven, was dat zijn bijnaam of zijn pseudoniem. Uit ‘Nakomeling’ in *Herinnering aan het verdwenen licht* weten we dat het de naam is van Hamelinks zoontje, dat net als Rooze op 19 augustus overleed (1986b:64).

Hoewel hij Rooze, die op zijn achttiende stierf, slechts drie jaar kende, moet Dees dat contact als bepalend voor zijn leven hebben ervaren. Wanneer hij het werk van zijn vriend op latere leeftijd herleest, lijkt het niets van zijn kracht te hebben verloren. Misschien heeft het dan zelfs nog aan kracht gewonnen, omdat de rivaliteit van de 'spuugwedstrijd' weg is (1994:247).

De poëzie wordt verschillende keren met speeksel vergeleken. In de 'Geheugensteun' staat dat het '[e]erst poëziespuwsel' van Dees zich aandiende in 1818 (1994:247). De laatste brief van de dichter die hier is opgenomen, een brief van 9.I.'01, begint met: 'O rode verstikkende asemwalmen van mijn achterlijkheid: mijn verzamelde toevloeiingen van spreeksel, wanneer draag ik jullie, eindelijk vormvast, aan Dieleman over' (1994:256). Ongetwijfeld heeft de metafoor sp(r)eeksel te maken met de lichamelijkheid van de 'eigengereide mondoefeningen in de semantiek en de eufonie van de vaderlijke en moederlijke folklore', zoals Hamelink de gedichten in de 'Vingerwijzing' beschrijft (1994:5). Uit die beschrijving blijkt dat inhoud en klank hier beide belangrijk zijn. Het beeld zegt ook iets over het spontane en natuurlijke van deze poëzie.

Er werd al gesuggereerd dat er in de 'repeterende spuugwedstrijd' van Dees en zijn Asael sprake was van een (speelse) rivaliteit (1994:247). Het wederzijdse respect en de wederzijdse beïnvloeding moeten echter veel belangrijker geweest zijn dan de individuele geldingsdrang. In zijn brief de dato 18.XI.'86 heeft Dees het over: 'M'n jongen, die mij mijster bleef noemen', waaruit afgeleid kan worden dat hij dat onnodig vond (1994:252). Als Dees zijn meester toen nog niet in Rooze had (h)erkend, deed hij dat zeker op latere leeftijd. Op 18.XI.'86 - hij is in die dagen Roozes werk aan het herlezen met het oog op de opname in *Folklore Imaginaire de Flandre* - gebruikt hij aan het begin van een brief aan Dieleman beeldspraak die vooruitwijst naar 'Kelk van Vcelnicka' (1995:32) uit *Boheems glas*:

> Peteman,
> Een bloedluchtbel, longgeblazen niet voor de Eeuwige en wel voor de niet oneeuwige.
> Je weet dat er één soort humbug bestaat op dewelke een Stentorvloek gelegd is. Eh bien. Rooze was van zeldzaamsten ontwijfelbaar angelischen huize. Hij had buitendien bij de vleet vreemde en ruige duivels bij zich. Arme jongen. M'n jongen, die mij mijster bleef noemen. Was op zijn zestiende een getekende. Spuwde aan het eind zijn longen ik mag wel zeggen uit in mijn gezicht. Er zijn dingen... Peet, buiten de poëzie is alles gelul. Alles.
> Wat hij, zijn poésie pure, het feit van zijn humeganga op aarde waard is? Voor mij meer dan enig goed. Als je hier bent straks zal ik je al wat er is, al wat ik inmiddels overgeschreven heb, van Rooze voorlezen.

> Kom met avondgraszeeën in je hoofd. Bereid je voor op een vuurbal van verrassingen die hij voor je in petto heeft, m'n kleine hyperlyrisch gezinde steriele extase-saltimbanque van zo lang geleden.
> Ach mijn vriend, ik wilde je nog van alles zeggen. Zoals hij de idee van la Flandre, en Haar, moet gevoeld en liefgehad hebben, zonder smet van onzotte of onheraldische bijgedachte. Nu is mij oude man weer droef te moede. Je
> Aarnout
> (1994:253).

De relatie tussen dichters kan ontstaan of verbeterd worden door een gemeenschappelijke heimat, in dit geval dus 'Generaliteits-Vlaanderen, het nikszeggende, zijnde het luidkeels zich verzwijgende om niet te zeggen het allerwegen verzwegene, dat natuurlijk per slot van rekening altijd het onverzwijglijke is' (1994:5). Uit deze omschrijving uit de 'Vingerwijzing' - waarin aangekondigd wordt dat de cultuur en 'stamtaal' van deze streek een hoofdrol zullen spelen in de bundel - wordt eens te meer duidelijk dat Hamelink zelf een zeer complexe relatie heeft met zijn vaderland (1994:5). Dees bewonderde Roozes reine vaderlandsliefde, die een neerslag heeft gevonden in 'Aan elke vogelaar / A tout oiseleur', het gedicht waaruit de titel van dit dertiende hoofdstuk werd geplukt: 'C'est tot de même / bien simple. Gij / contempleert hier: / de grenstralie (←ici). // Ik is een ander. Je / suis de Flandre, / impelstimpelstapele / Hollanders' (1994:172). Dees maakte de 'heemkundige uit Middelburg' Dieleman tot zijn belangrijkste vertrouweling (1994:5). En in de 'Geheugensteun' staat bij 1873: 'Bezoek van Charles de Coster en de schilder Adolphe Dillens op hun rondreis door Vlaanderen en Zeeland aan de Tempel [Dees' ouderlijk huis, A.D.C.] en het Schoolhuis, waar ze een week tot drieër geestdrift te gast zijn' (1994:248). De gedeelde fascinatie voor de streek ligt dus aan de basis van een vriendschappelijk contact met de schrijver van *Tyl Uyllenspiegel* (1867) en de schilder Dil lens.

Ook om andere redenen dan de gedeelde passie voor een streek kunnen relaties tussen kunstenaars goed zijn, maar eigenlijk is een dichter alleen. Hamelink noemt zijn 'miraculeuze [...] voorganger' Dees in het voorwoord dan ook '[z]ijn compatriot de heremiet' (1994:6). De dichters zijn met andere woorden verbonden in hun eenzaamheid. In *Folklore Imaginaire de Flandre* zien we een (tijdoverschrijdend) verbond van enkelingen, die elkaar af en toe treffen. Onder een brief van Dees uit '73 die begint met 'Je dankbaar voor de trant waarin je hier drie voorbijgevlogen dagen en nachten aanwezig bent geweest. Het is vreemd voor een als ik om maar één keer in een heel jaar aan tafel met iemand de realia te kunnen bespreken. Hoop je niet te veel te hebben gepijnigd en geprangd met mijne kobaltverbolgenheden.' heeft Dieleman geschreven: 'Wat voelde ondanks Martha [de huishoudster, A.D.C.] dat huis leeg

en hij vervaarlijk alleen' (1994:251). Dat hier toch geen sprake is van een zielige eenzaat, blijkt uit de volgende brief die staat afgedrukt, een brief van 30.X.'85.

> Peet Peet,
> Jij snapt ook niks. Onbestaanbaar heb ik me genoemd, ja. Man, die onbestaanbaarheid, die raarte, versta me toch, dat is mijn kracht. Ik moét ongeloofwaardig zijn, een reddeloos ongelukkig verzonnen personagie gehuisvest in een slecht leeggepompt vacuüm (een handvol zwarte en papaverrode privéspoken, een troepje dolle doodsgrauwe landlopers, 1 à 2 lijfelijk levenden om zich heen). Aan mij, laat ik zien, gaat de hoogberoemde menschelijke verbeeldingskracht al bijna te gronde, maar nog net niet. Ik bén een onbestaanbare. Nochtans, je
> Aarnout.
> Jij snapt alles. Zo ijdel en onaangepast aan mijn tijd als een paradijspauw ben ik. Wie bewondert mijn steirt.
> (1994:251-252)

Dees is niet helemaal van deze wereld. Hij is zich daarvan bewust, maar vindt dat niets om zich voor te schamen. De flink ontwikkelde ijdelheid, de trots waarvan in dat verband sprake is, kan de lezer herinneren aan passages uit Hamelinks persoonlijke poëzie. Zoals gezegd, moeten Dees en Hamelink op elkaar lijken, moet Hamelinks neef een verwantschap tussen hen hebben gezien voor hij Hamelink het manuscript bezorgde 'als hommage aan [z]ijn letterkunsten' (1994:5). Dat laatste zou een uitgestoken tong naar de kritiek kunnen zijn, want veel lof krijgt de vaak te hermetisch gevonden dichter niet. Hamelink stelt in zijn voorwoord trouwens ook dat '[h]et verfijnde handschrift, *dat tevens een optimum aan leesbaarheid belichaamt*, [...] voor nul filologische moeilijkheden' plaatst (mijn cursivering, A.D.C.) (1994:6). Iets soortgelijks is, zoals ik al schreef, te vinden in de blurb van de bundel *Liedboek der oorlogen en feesten van al-Haqq*.

De kritiek krijgt in de 'Vingerwijzing' mogelijk een paar steken onder water. Uit het begin van bovenstaande brief, waarin Dieleman verweten wordt helemaal niets te begrijpen, blijkt dat zelfs de meest toegewijde en ingewijde lezer op de zenuwen van de dichter kan werken. 'Jij snapt *ook* niks', staat er (mijn cursivering, A.D.C.) (1994:251). 'Peet' - in sommige streken als verkorte vorm van Peter tegen de dooppeter gezegd - is al even onwetend als de anderen (1994:251). Dees keert echter gauw op zijn schreden terug. Hoewel ze soms van mening verschillen (zoals ook blijkt uit de aantekeningen van Dieleman), is deze lezer voor hem een droomlezer, een - wat Celan noemde - 'ansprechbares Du' (Celan 2002:145). Volgens Hamelinks 'Vingerwijzing' was Dieleman 'een hogelijk door [Dees] bewonderd en te onzent nog in de herinnering voortlevend provinciaal politicus en

heemkundige uit Middelburg' (1994:5). Het is dus mogelijk dat een dichter een criticus bewondert; het hoeft geen eenrichtingsverkeer te blijven. Dieleman is dan ook een man met enig allure. Het zal wel geen toeval zijn dat hij heemkundige en politicus/advocaat is. Zoals vermeld, gelooft Hamelink dat men een goede kennis van verleden en traditie nodig heeft om iets te kunnen realiseren in het nu en in de toekomst, wat politici en advocaten toch willen doen. Dieleman is een kritisch man, die de dichter niet naar de mond praat, maar ook iemand die met hart en ziel bij de zaak betrokken is. Nadat Dees in 1886 een brief afgesloten heeft met het tot niets verplichtende 'Als je ooit op het kerkhof van Ter Neuzen moet zijn. Hij ligt bijkans in het geraniumhoekje van de doodgeborenen, onder de waaibomen (wist vooruit dat hij, normaal gesproken, daar zou komen te liggen). De tekst wijst je welk graf het zijne is', is Dieleman de tombe van de hem onbekende Antoon Rooze verschillende keren gaan bezoeken (1994:253). Dat verraadt veel over zijn houding ten opzichte van de dichter(s), het verleden en de dood. Het maakt hem tot iemand aan wie Dees zijn werk, ook aan het einde van zijn leven, kan toevertrouwen in de wetenschap dat het in goede handen zal zijn. Hij is een vriend, en PD zijn zijn initialen; de suggestie van homo-erotiek duikt geregeld op in Hamelinks oeuvre.

In de proloog van *Folklore Imaginaire de Flandre* worden vele themata aangekondigd door Dees, die daar voor het eerst het woord zou nemen.[149] Meteen wordt duidelijk dat de lichamelijkheid van de dichter of zijn vermeende persoonlijkheid erg aanwezig is in de bundel. Het eerste woord van 'Pauwenhoedersplichtpleging' is het eerste woord van een vraagzin en daarin is de vocaal gecursiveerd (1994:9). Hetzelfde zien we aan het begin van de derde en laatste strofe. In beide gevallen benadrukt het cursief het retorische van de vraag, het Heb-ik-geen-gelijk-misschien? Deze dwingende of op een dwingende toon gestelde vragen geven 'Pauwenhoedersplichtpleging' iets van een catechismus, die uitmondt in een (ook metapoëtische) geloofsbelijdenis.

Het openingsgedicht van het verzameld werk van Aarnout Dees begint met: '*I*s dan niet poëzie moederspraak / van de mensheid?' (1994:9). De poëzie is de moedertaal van de mens en deze bundel bijgevolg in meer dan een opzicht een *back to the roots*. De mensheid - het woord komt tweemaal voor in het tweede vers, wat de klemtoon op het collectief, de macht van de massa legt - heeft die oorsprong verloochend, zoals ze dat al deed in 'Lied van de oude stenen' uit *Tweede gedichten*: 'Ach de mensheid / had al gauw betere vaderprozataal / liever, kromde haar tong en spande haar / stembanden daarnaar' (1994:9). Wat het

onderscheid tussen moeder en vader betreft, is duidelijk dat een vader evenzeer aan de oorsprong van een mens ligt als een moeder. Maar het begrip vader had minder concrete betekenis voor Aarnout Dees, wiens verwekker in 1810 gedood werd door een knecht tijdens een uit de hand gelopen ruzie - in *Folklore Imaginaire de Flandre* zijn er dan ook meer gedichten te vinden over de moeder dan over de vader. We hebben het steevast over de moedertaal, terwijl het woord vadertaal niet eens in het woordenboek staat. De keuze die de mens gemaakt heeft, gaat - zo blijkt uit bovenstaande verzen - tegen zijn natuur in en is huichelachtig. De mens lijkt een opportunist, een in wezen liefdeloze conformist. Er staat immers: 'had al gauw betere vaderprozataal / liever' (1994:9). Hij heeft ze liever, dus niet lief. De mens houdt niet echt van zijn taal. Hier weerklinken echo's uit *In een lege kamer een garendraadje*, waarin het over het taal-gebruik ging.

Diegenen die de oorsprong wel trouw zijn, behoren niet tot de maatschappij. Zij zijn *outcasts*, die beperkt zijn in hun mogelijkheden: 'Leefden dwars ieveranst / wat achterlijke zwerfstammen die zich alleen / à la hun moeder verstaanbaar konden maken' (1994:9). Deze primitievelingen worden wellicht door velen niet begrepen. Het onderscheid tussen poëzie en proza kan breder gezien worden als een onderscheid tussen levensstijlen. Het woord proza roept in dat verband het woord prozaïsch op. De doorsneemens is in de loop der tijd de hogere, poëtische dimensie van zijn bestaan verloren.

Het is niet zeker dat het eerste deel van de opsomming in de volgende strofe een blik biedt op (de afstammelingen van) die achterlijke zwerfstammen, maar het is mogelijk. De tweede strofe van de proloog lijkt tegelijkertijd een *captatio benevolentiae*, een groet aan de collega's en een aanroeping van de muzen. Dees spreekt plechtig: 'Gezegend / en gegroet jullie, sibylles van Tekoa, vuile koewachters, / zieners, gezalfde koningen. Kom dichterbij, rond Aarnout / Steirt, dat hij jullie omhels [wellicht is de t weggevallen door het dialect, A.D.C.], al zijn Joden. En u / met name groetenis, pneuma spermatikos, witte duif / geest van het boek van de poëzie der profetie van / de Enige. En groetenis nu dan u, naaste mij verste / Leeuw-en-liefdeprincipe. Tu solus sanctus' (1994:9).[150]

In de 'sibylles van Tekoa' combineert de dichter de wereld van de Bijbel met de Griekse en Romeinse oudheid (1994:9). Een sibille is een raadselachtige vrouw, die haar naam gekregen heeft van de Sibillen: waarzeggende vrouwen van oosterse afkomst die als zeer oud werden beschouwd (duizend jaar) en die voornamelijk ongeluk over steden en volken voorspelden (Van Dale 1999:4277). Wat het Bijbelse betreft, wordt de lezer op weg geholpen door een potloodnotitie van Dieleman, die een sybille van Tekoa signaleert in 2 Samuel 14:1-20. Na zijn moord met voorbedachten rade op halfbroer Amnon (als wraak

omdat die zus Thamar had verkracht) is Absalom naar Gesur gevlucht. Na enige tijd verlangt David ernaar zijn zoon weer bij zich te hebben. Hij heeft echter ook het gevoel dat Absaloms zonde met de dood moet worden bestraft. Joab, die gemerkt heeft wat de koning dwarszit, gaat in Tekoa op zoek naar een schrandere, listige vrouw met acteertalent. Zij moet voorwenden dat ze in de rouw is. Ze moet David vertellen dat haar ene zoon de andere heeft gedood, en dat zij vreest dat de woedende familie haar enige nog levende zoon zal vermoorden en haar geslacht zal uitsterven. Nadat David die wraak verboden heeft, onthult de vrouw dat zij gekomen is om hem duidelijk te maken dat hij Absalom niet moet doden en het tijd is dat hij zijn zoon naar huis laat komen. Zo gebeurt het. Deze sibylle van Tekoa is dus een oogopener, die een vader en zijn zoon weer bij elkaar brengt - dat laatste is belangrijk in het werk van Hamelink. Een sibylle van Tekoa spreekt niet rechttoe rechtaan in 'vaderprozataal' (1994:9), maar in beelden, die iets zeggen over de realiteit en de toehoorder inspireren tot handelen. Een sibylle van Tekoa is, kortom, een dichter(es).

Het zal nog vaak duidelijk worden dat Dees en Dieleman hun Bijbel kennen. Dees is er zo in thuis dat hij ermee kan spelen, zoals in 'Galgemaal' uit *Lest Reuzenhoeks mombakkes*, een gedicht waarin voortgeborduurd wordt op de lotgevallen van David en het vadermotief (1994:223). 'Galgemaal' bevat allusies op 2 Samuel 14:30-31 en 2 Samuel 18:14. Dees draait de oorspronkelijke rollen om. Na de interventie van de actrice, de sibylle van Tekoa, mag Absalom in de Bijbel naar Davids land terugkeren, maar een ontmoeting met zijn vader blijft uit. Hij heeft huisarrest. Na een paar jaar wil Absalom zijn vader zien en verlangt hij dat Joab dat regelt. Wanneer die niet snel genoeg naar hem toe komt, steekt hij diens akker in brand om hem te lokken. Na de ontmoeting zorgt knecht Joab voor een volledige verzoening tussen vader en zoon. In het gedicht is het Absalom, de zoon, die ervoor zorgt dat de knecht weer welkom is in het huis van de vader. Vlak voor zijn dood, 'om vuif / voor twaalf', wil Dees een verzoening met de moordenaar van zijn verwekker (1994:223). Op verwijten als 'Weet je, M, / met wie ik in de hel leef, dat je mij, kind, met een koningsdrama / hebt opgeschöteld?' volgt meteen: 'Man, M, / goed instrument, kom op. Kom / dichterbij. Zit aan tafel. Hier / staat de fles, het kruidenbrood' (1994:223). Na negentig jaar krijgt de doder het maal dat hem door de vader werd verboden - Guiljaam Dees wou Meirten van de Vrede tijdens de graanoogst geen schaft geven, daarom begon de twist. Er staat, in al zijn balorigheid uiterst christelijk: 'Neem, eet: het Onzevader blijft / achterwege vanavond. Ik ben er. / In zijn naam / vergeef ik je en ga over dat eeuwig / verkoolde gersteland tussen ons in / in het koninkrijk om voor jou, Joab, / de knechtenplek gereed te maken; ik / Absalom Davidszoon ontvang je / pas in mijn rauwe sterfkamer, / Galileeër' (1994:223). Dees zet de Bijbel moeiteloos naar zijn hand.

In de laatste verzen van de tweede strofe van de proloog lijkt de spreekstem zich deemoedig op te stellen ten opzichte van Christus, en toch klinkt hij in zijn aanspreking van het verdrukte volk als iemand van Zijn soort. Als hij de inspiratie in de gedaante van een ‘witte duif / geest van het boek van de poëzie der profetie’ verwelkomt, verwijst hij wellicht naar die Bijbelboeken waarin de komst van de Messias aangekondigd wordt (1994:9). Zoals Christus Zijn wegbereiders had, heeft Hamelink voorgangers gevonden in Dees en Rooze.

Ongetwijfeld houdt dit verband met de ijdelheid die iedere dichter kent. Dees' bijnaam Steirt heeft niet alleen te maken met het feit dat hij pauwen hoedt, maar ook met het feit dat hij zo trots is als een pauw - dat bleek al uit een brief aan Dieleman. Die ijdelheid is echter niet absoluut. Na alweer een muzikale of theatrale cursivering wordt er in de derde strofe ingezoomd op de inmiddels uit elkaar gevallen nakomelingen van de ‘achterlijke zwerfstammen’: ‘Streng afzonderlijke melkkinderen / met de moeder verkleefd met haar minnekozend, / week- en zondag tegen idiotie aan zij twee / elkaar quasi-eeuwigenigen’ (1994:9). Dat het hier over dichters gaat, valt onder andere af te leiden uit de notities van Dieleman, die over deze passage schrijft: ‘Zij twee, na een vragenderwijs door me voorgestelde uitleg die ik vergeten ben en die hem ergerde, met voorgewende kalmte “de spraak en al haar snotpoëten bedoel ik”’ (1994:231). Hieruit kan blijken dat menig (de?) lezer/criticus op zoek gaat naar de betekenis die de dichter bewust in de tekst heeft gelegd en hij de goedkeuring van de auteur zoekt. Een interpretatie die afwijkt van de auteursintentie en het daaruit voortvloeiende gevoel van onbegrepenheid kan de schrijver irriteren.

‘Streng afzonderlijk[...]’ wijst erop dat de dichters geen collectief vormen, tenzij dan een collectief van enkelingen (1994:9). Die enkelingen worden hier geportretteerd als achterlijke, oedipale wezens. Het zijn mensen die een wat te innige en dus ongezonde relatie met hun moeder(taal) hebben, mensen die nooit helemaal volwassen worden. Mogelijk rekent Dees hier af met een deel van zijn collega's en zijn de ‘snotpoëten’ bepaalde dichters die te veel bezig zijn met de taal en/of met zichzelf, en niet genoeg met de wereld (1994:9). Maar er staat toch: ‘de spraak en *al* haar snotpoëten’ (mijn cursivering, A.D.C.) (1994:231). A.D. behoort dus hoogstwaarschijnlijk ook tot die ‘melkkinderen’ (1994:9). Hij is, in al zijn ernst, niet vrij van zelfspot en -relativering.

De ijdelheid van de dichter wordt verder gerelativeerd door het doel van zijn poëzie. Hoe slecht de dichtkunst ook aangeschreven staat, Dees gelooft dat hij de Koning, de Meester (de hoofdletter verraadt dat het om de goddelijke Kunstenaar gaat) eert door het deel van de Schepping dat hij het best kent te roemen in zijn schepping. Het strenge spel van vraag en antwoord mondt uit in een credo, dat ook een ik-geloof in de poëzie is: ‘Maar U bent de

Koning. / En de Meester. Zo waarachtig als mijn ziel leeft, / ik geloof dat ik U eer door hier, en zo pronkend, / mon Paradis en mijn Pauwenhof te celebreren / die al afbrandden aan het begin van de wereld' (1994:9). Uiteraard roepen de woorden 'Paradis' en 'Pauwenhof' (1994:9) de gedachte op aan de Hof van Eden, aan de openingsverzen van 'Quasi una fantasia - de Val' uit *Sacrale komedie* over de roek die groen koerde en de pauw die blauw schreeuwde (1987:17). Uit de aantekeningen valt op te maken dat er ook een behoorlijke dosis - wat heet - realiteit in deze passage zit. Le Paradis was, zo verklaart Dieleman, de stamhofstee van Dees' moeder die in 1708 tijdens de Spaanse successieoorlog geplunderd en platgebrand werd door de troepen van Vendôme, nadat zij vergeefs geprobeerd hadden Rijssel te ontzetten. De Pauwenhof, gelegen onder Axel, werd anno 1778 in brand gestoken door een van het erf gejaagde meid. De hoeve brandde opnieuw af na een blikseminslag tijdens een hevig zomeronweer, enkele jaren voor Dees' geboorte. Kort na die brand vestigden zijn ouders zich op de (door hen herbouwde) voormalige kloosterhoeve de Tempel, die ooit toebehoorde aan de Tempeliers van Zaamslag. Uit de aantekeningen van Dieleman wordt duidelijk dat het Grote Verhaal zich blijft manifesteren in de werkelijkheid, of dat de realiteit opgetild kan worden tot mythe.

De trots en bescheidenheid van de dichter worden ook zichtbaar in het laatste gedicht van *Folklore Imaginaire de Flandre*, 'Sacrifice infini'.

> Aan Hem van de
> Arenden, die mij
> Redde, redt in Zijn
> Nist in de bergen, mij
> Opheft tot Zijn hoogte. Voor
> Uwen troon
> Treed ik met
> dit.
>
> (1994:229)

De kleine d in het slotvers van de oude man kan suggereren dat zijn licht uitgaat. Cartens geeft er een andere invulling aan: 'Voor deze flonkerende uitgave verdient hij [Hamelink, A.D.C.] de hoogste lof. In volle onbescheidenheid lijkt de dichter dat terecht zelf te beseffen', waarna hij verwijst naar het slotgedicht (Cartens 1994:29). Een zeker zelfbewustzijn zou de dichter ertoe genoopt hebben een achrostichon te maken. Die ijdelheid lijkt mij echter maar een kant van de medaille. Dees had de eerste letter van zijn familienaam immers evengoed een hoofdletter kunnen geven, zoals hij gedaan heeft aan het eind van het gedicht 'Epitaaf'

(1994:225). In de plaats daarvan wil de dichter door de Hoogste Rechter afgerekend worden op ‘dit’ (1994:229). *Folklore Imaginaire de Flandre* is zijn levens- en meesterwerk. De auteur lijkt echter zelf te beseffen dat zijn schepping er maar een kleine is naast die uit Genesis en dat wat hij te bieden heeft niets indrukwekkends is in vergelijking met het offer op Golgotha. Ook *Sacrale komedie* eindigde met een uiting van bescheidenheid: ‘waar die alles / overbiedende begint, zon en sterren / aanzingende muziek hoorbaar / al onder de andere Dirigent, / moet poëzie / eindigen’ (1987:215).

Zoals gezegd, is ‘Pauwenhoedersplichtpleging’ een knooppunt van themata, die in de bundel nog vaak aan bod zullen komen. Belangrijk zijn de taal, de inspiratie, de verhoudingen dichter-gedicht, dichter-dichter en dichter-kritiek, de relatie realiteit-mythe, de Bijbel en daarbij aansluitend de intertekstualiteit. Bij de bespreking van deze onderwerpen ga ik steeds uit van de dichtersfiguur, die als een spin in het thematische web zit.

In ‘Boerenvieruursgebed’, het eerste prozagedicht van de eerste reeks, is de heimat belangrijk (1994:13). Het rituele gebed lijkt plaats te vinden na het zien van een optocht met veel *couleur locale*. Er is immers sprake van de ‘Bjernavrá’ (1994:13), zoals Dees ooit aan Dieleman moet hebben uitgelegd ‘“de Vuurdame die des zomers speciaal in het Hulster Ambacht het dorsstro en het kaf honderden meters van de akkers de lucht inzuigt en elders doet neerdwarrelsabelen”’ (1994:232). Daarop volgt ‘[d]e wezenloos waaiende reus, de Dood, figurerend in Gentse gemeten-wijd vangzeil van vlaggedoek’, die uithaalt met zijn zeis boven de ‘van de vlakte van hun leven op de vlucht recht de stroomgeul van de Schelde ingedreven debiele menigte’ (1994:13). Wellicht wordt hier een van de grote overstromingen waardoor Zeeuws-Vlaanderen geteisterd is (De Sint-Elisabethsvloed, de stormvloed in een novembernacht in 1421 waardoor een zestiental dorpen verzwolgen zou zijn en de Biesbosch zou zijn ontstaan, is maar een voorbeeld.) uitgebeeld.[151] Een bijgedachte aan Exodus is mogelijk. De vluchtende diepgelovigen dachten misschien dat de Schelde zoals de Rietzee zou blijven staan om hen te laten ontsnappen.

De confrontatie met het wispelturige en wrede van zijn geboortestreek geeft de spreker een belangrijke vraag in: ‘Hij die de gruwel gezien heeft op de Steenovens, de Val en de Rietmusse en hem vandaag hier zag tot in het gras op de kop van de keiwegen, hij stelt zich een vraag. Kan van een bodem als deze, uit dit wingewest, in Jouw ogen iets goeds voortkomen?’ (1994:13). De spreker/scribent maakt duidelijk dat hij geen groen blaadje is, maar iemand met levenservaring en iemand die de Bijbel kent. De steenovens kunnen de lezer opnieuw herinneren aan Exodus, aan de slavernij in Egypte en Mozes. De Val roept de

gedachte op aan de zondeval. De rietgors is een voorbeeld van Gods prachtige werk dat de spreker dagelijks kan bewonderen.

Gods schepping is prachtig, maar Zeeuws-Vlaanderen lijkt een schandvlek. De bezorgdheid in de vraag 'Kan van een bodem als deze, uit dit wingewest, in Jouw ogen iets goeds voortkomen?' relativeert de ijdelheid van de dichter (1994:13). Aan het begin van zijn *magnum opus* lijkt hij ernstige twijfels te hebben bij de kwaliteit van de verzen die aan zijn geboortegrond ontspruiten. Toch wil hij de stap wagen. Zijn gebed wordt een aanroeping van de muzen: '"Zing, slappe vaatdoek, mij, je lijfeigene" verzocht ik luide, "het bloedspuwsel, de in de keel met het schaftbrood, soms door de spa, dat weet je, doormidden gestoken hartgrondopwellingen en hodverdommes van mijn geliefd Staats-Vlaanderen. En zing jij, loze muze van de Zeedijk en de hooischelven van grotebegeerte, je kind waarheen al dat volk op weg is. Toch niet naar de dansvloer, onder zijn vlerke"' (1994:13). Hij wordt verhoord: 'De majesteit van de zon was onderschept. Ik zag op. De adelaarswolk heerste' (1994:13). Deze verzen kunnen de lezer herinneren aan passages uit *Sacrale komedie*, waarin Mozes voorgesteld werd als de schrijver van de Wet. De aanwezigheid van de Wolk wees in het gedicht 'Hoofdkwartier' op de aanwezigheid van God, de Inspiratie (1987:69).

De link tussen heimat en poëzie is verder belangrijk in 'Tot de Honte', een gedicht '[g]ezegd voor Lillo naar de Wielingen' als was de dichter een Demosthenes (1994:24). De Schelde heeft de Zeeuws-Vlaming het besef van nietigheid en sterfelijkheid goed ingepeperd. Zij heeft hem geleerd dat de natuur sterker en eeuwiger is dan de mens, zelfs een zegevierend mens als Alessandro Farnese, die Marnix van St.-Aldegonde er in 1585 toe dwong Antwerpen over te geven: 'Onze baan / brekende stroom. / Oud wroetzwijn. Dat / wij gering waren, gering / zijn. Zwarte kaarters van / Café de Vlasbloem, Edemon / Laurijn, Reintje van de Veke / aan jouw onzekere oevers woonachtig. Van jouw dode / lijke vloedingen afhangig. Wij / weten het. Naast jou waren, zijn / Alessandro Farnese, helmpluim / zijn brandschepen aanvurend, / de buikweke brandycorporaal / door zijn monocle de brug / keurend van Temse, niets, / Schulpenhoekhout' (1994:24).[152] De 'rampspoed / van Sint Elisabeth' lijkt een bijna prehistorische uitvergroting van een dagelijkse realiteit: 'Jijzelf, slikkige / Honte, hebt ons geleerd / van voor de rampspoed / van Sint Elisabeth toen / Vlanderen als verging / tot op de huidige dag, / ieder vol etmaal twee / keer, een waarheid / waarvan alle klei, uit je opgestaan, / afvalt. Dat hartstocht / alles eet. Dat leven / Braakmangeulen breken, / Hellegatkreken, inbreuk / maken moet om tot in / dit mijn limoenkruid, / sputumbeschuimd, zich / te vestigen, het / te verzekeren' (1994:24).

De Schelde verbeeldt hoe allesverterend passie is, hoezeer het leven wil (doen) leven. Dees beschrijft hoe het leven - bijvoorbeeld in de vorm van een heimat ('Generaliteits-Vlaanderen, het nikszeggende, zijnde het luidkeels zich verzwijgende om niet te zeggen het allerwegen verzwegene, dat natuurlijk per slot van rekening altijd het onverzwijglijke is', om nog maar eens deze passage uit Hamelinks 'Vingerwijzing' te citeren (1994:5)) - in de poëzie binnendringt. Met 'dit mijn limoenkruid' (1994:24) - wat niet alleen citroenkruid betekent, maar ook breedbladig strandkruid, *Limonium vulgare*, of schaapsoren, lamsoren (Van Dale 1999:1892) - wijst de dichter in het gedicht op zijn gedicht. Zonder het leven is er geen limoenkruid, geen poëzie mogelijk.

Hier wordt duidelijk hoe de omgeving de auteur tot schrijven aanzet en het schrijven beïnvloedt. Uit de laatste acht verzen blijkt dat de confrontatie met natuurschoon en -geweld die de Schelde de toeschouwer biedt het dichterschap heeft uitgelokt: 'Jij gooide / mij kleitong in een opwelling / van je jeugd die mijn begin / doorzilt heeft, een abel / woord toe. In jou gooi ik / het terug' (1994:24). Hoewel God de mens gevormd zou hebben uit een klompje aarde en hoewel de klei, zoals blijkt uit de tweede strofe, verbonden is met de Schelde, lijkt een 'kleitong' geen handig instrument (1994:24). Het gaat om moeizaam spreken, het taalvermogen van maar een mens. Opnieuw kan hierbij gedacht worden aan Mozes, die zich eruit probeerde te praten toen hij er door God toe opgeroepen werd de Israëlieten te bevrijden. '"U / bent de almachtige, / de banieraanvoerder. / Maar ik. Kan niet / goed praten. Ik heb / een hakkeltong"', zei Mozes in 'Achter de woestijn' (1987:54). 'Tongtalige. Ik ben de / ook met jouw tong / tegen-woordige', antwoordde God (1987:54). Op soortgelijke wijze heeft het bevallige woord dat de wispelturige Schelde de ik-figuur ooit toegooide hem genezen, of heeft het hem ertoe aangezet er het beste van te maken met zijn 'kleitong' (1994:24). De barmhartige (kant van de) Schelde ('Jij / hoedster / van gladde / zinspreuken, zeehonden / en hun kinderen op de zand / platen over Gaternesse. Zielsstille, / een oudgouden vaart toebelovend / de schippers en je grote vriendin / de Maan slechts cijns gevende / gevolmachtigde adem.') heeft de ik-figuur een gunst verleend (1994:24).

Het feit dat hij het abel woord in het water teruggooit, heeft niets met verwerping te maken. Die gedachte blijft ongepast wanneer het motto dat van Antoon Rooze afkomstig is in overweging wordt genomen ('L'Escaut! / J'ai baisé sa bouche / de ma langue / de ribaud' (1994:24)) - in Roozes gedicht 'Neuzense zondagavonden' is urine een beeld voor poëzie (1994:166). Het gaat hier om een hommage. Het abel woord dat de ik-figuur aan de Schelde schenkt, zou dit gedicht kunnen zijn, dat eindigt met het besef: 'Het eeuwige heeft / in mij, eindige, zijn / Wielingen het liefst' - Wielingen is de naam van de zuidelijke hoofdgeul die

naar de Westerschelde voert, en betekent oorspronkelijk ‘wijde lange water’ (1994:24).[153] Het zet alles nogmaals in proportie, en het erkent dat de mens van het water is, wat al gesuggereerd werd door de ‘kleitong’ (1994:24).

De volksaard van de mens die uit het water is gekomen en dicht bij het water is blijven wonen, komt aan bod in verschillende teksten die als prozagedichten kunnen worden beschouwd. De belangrijkste zouden niet geschreven zijn door Dees zelf, maar *objets trouvés* zijn die de dichter in zijn verzameld werk heeft opgenomen - ook dat zegt iets over traditie en originaliteit. Deze documenten zouden de neutralere blik van de buitenstaander bieden.

Het eerste prozagedicht over de volksaard is getiteld ‘Uit de familiale paperassen’; daarbij is geschreven ‘(slot van een briefafschrift, vertaald en gefatsoeneerd)’ (1994:77). De bewuste brief zou in 1572 vanuit Mechelen naar het thuisfront verstuurd zijn door een Spaans soldaat met heimwee. De naam van die soldaat is ‘Arnaldo Diaz’, naar verluidt een verre voorvader van Aarnout Dees (1994:77). Hierover staat in Dielemans aantekeningen: ‘Herhaalde uitdaging mijnerzijds maar oorspronkelijke documenten me nimmer getoond. De Spaanse historicus Coloma vermeldt in zijn Las guerras de los Estados Baxos een spitsruiter Arnaldo Diaz, verneem ik’ (1994:237). Klaarblijkelijk had Dieleman zijn twijfels bij de authenticiteit of zelfs het bestaan van de familiale paperassen. De auteur kwam maar niet over de brug, en de schriftelijke bevestiging dat er een Arnaldo Diaz in onze streken is geweest, heeft Dieleman niet met eigen ogen gezien; hij heeft de vermelding vernomen. Ik heb geen Arnaldo Diaz in Coloma's boek teruggevonden,[154] maar zelfs als hij daarin vermeld zou hebben gestaan, had dat nog niet bewezen dat Dees van hem afstamde. Vellenga schrijft: ‘Hamelink praat graag over de grond van zijn voorgeslacht. In de loop der eeuwen vestigden zich in dat grensgebied Vlamingen, Franse [h]ugenoten en Spanjaarden. Hij legt uit dat Dees een verbastering is van het Spaanse Dias en hij spreekt de naam uit in onnavolgbaar Zeeuws-Vlaams om de klankovereenkomst duidelijk te maken’ (Vellenga 1994). Er kan een kern van waarheid in de zaak zitten, maar evengoed kan de brief van de verre verwant een geval van mythomanie zijn.[155] Bij het al vermelde prozagedicht dat gebaseerd zou zijn op juridische documenten, een gedicht over de wijze waarop een streekgenoot zijn vrouw mishandelde en liet sterven, schreef Dieleman: ‘Aantekeningen van het proces op zijn herhaald dringend verzoek omstreeks 1870 door mij ter beschikking gesteld. D. altijd op een onnavolgbaar schampere en tevens dromerige manier geïnteresseerd in “de Andaluzische of liever Siciliaanse kanten van de Staats-Vlaamse mensheidsgeschiedenis”’ (1994:239). Misschien wou hij daarom een voorouder als Arnaldo Diaz. Het samenspel van deze gedichten en

aantekeningen toont de bekommernis die critici hebben om de realiteit en de voorliefde die kunstenaars hebben voor het mysterie.

Het feit dat Dees tegelijkertijd op een schampere en dromerige manier in de temperamentvolle kant van de Zeeuws-Vlaming geïnteresseerd was, is al dubbel. Het weerspiegelt de ambivalentie die er in de volksaard zou zijn gekomen door de samensmelting van twee erg verschillende culturen in het verleden. De brief van Diaz begint met: 'Het verschil tussen de landaarden is groot. Wij beginnen met de soberheid en eindigen met de euforie. Bij de flamencos, die veel bier en slechte importmost drinken, is dat omgekeerd. De flamencas, alle schone en rijzige vrouwen, ongehuwd licht op avances ingaand, plaatsen ons met onze costumen in dezen voor de pijnlijkste raadsels' (1994:77).

De volksaard van de Zeeuws-Vlaming blijft belangrijk in de volgende teksten, antropologische studies die '"voor de grap en het gemak overgenomen [zijn] uit De Coster's verslag van zijn reis of liever queeste en Odyssee doorheen de landen van Moriniërs, Sueven, Liguren, ja Katten en Menapiërs, voor het onvolprijsbare geografische tijdschrift Le tour du monde, jaargang '74"' (1994:237). De bevindingen van De Coster en Dillens - die, zoals gezegd, in 1873 een week bij Dees te gast zouden zijn geweest 'tot drieër geestdrift' (1994:248) - staan in de reeks 'Diplôme d'horreur (Kermesse Folklorique de Flandre)'. De eerste tekst begint met: 'De grond en het karakter van de Staatsvlaming is wantrouwen. Uit overlevering vreest hij de vreemdeling, die hem veel leed heeft aangedaan. Hij heeft een afkeer van verenigingsleven en politiek. Pas op, is een van zijn gezegden, voor al wat de rok draagt, dokter soldaat of geestelijke' (1994:81). Dit wantrouwen maakt dat de Zeeuws-Vlaming steeds aan het interpreteren is: 'Wees ervan verzekerd dat hij, terwijl hij naar u luistert, altijd naar de beweegreden of de zin zoekt die achter het woord schuilt en zich niet bekommert om de vorm: die stoort en stekelt hem heimelijk zo hij te leeg is' (1994:81). De Zeeuw is meer een man van de inhoud dan een man van de vorm, maar wat die inhoud betreft, is hij niet bijzonder goed uitgerust: 'Licht- en bijgelovig [het wantrouwen lijkt dus een zekere naïviteit niet uit te sluiten; waarschijnlijk werken de lichtgelovigheid en achterdocht elkaar in de hand als een vicieuze cirkel, A.D.C.], dichter, kunstenaar, dromer zonder het te weten, zou hij buitengewoon goedhartig van aard zijn indien hij meer ontwikkeld was' (1994:81).

De gemiddelde Zeeuws-Vlaming is niet erg ontwikkeld en dat hij een dichter en een kunstenaar is, is ook niet altijd duidelijk. Het prozagedicht 'Rapsodie van de sprake' bevat enkele passages waaruit zijn houding ten opzichte van taal en literatuur kan worden afgeleid:

> Over de sprake was vuur gemorst uit mijn Vaders Statenbijbel, allesslaande gerichtstaal die zich evenwel normaal de zever in de baard liet lopen en likkebaardend bij het vooruitzicht van Ehud's slachtersdrek en Eglon's beulingkwabben alvast klapte 'Eglon nu was een zeer vet man.' Wat van de kappels bruin bier kwam waartoe door Slappenhoed, mislukt handelsreiziger nu liber- of sociaal te Zoete of te Zoute Spuie, in Statentaal geïnviteerd werd. O verschaalde rurale herreberge met opschrift, dunne Eglondrek-als-Poëzy! Doordien jenever en brandewyn / ja sterke dranken schadelijk zyn / heb ik genoodzaakt door de Wet / die rommel maar opzy gezet / en schenk wie herwaarts komt tot hier / een goed glas Bier. Multa Tuli, lul, ben je uitgezeekt? Steek hem dan terug, in je broek. Of wil ik je helpen?
> (1994:21)

Het enige boek dat grondig gelezen wordt in Staatsvlaanderen, het enige boek dat er wordt getolereerd, is de Statenbijbel, blijkbaar. Dielemans noten verwijzen de lezer voor de 'zever' naar 1 Samuel 21:13 (1994:21). In die passage zoekt David, op de vlucht voor Saul, asiel in het Filistijnse land. Hij wordt herkend, en omdat hij bang is dat hij gevangen en gedood zal worden, doet hij alsof hij waanzinnig is, onder andere door in zijn baard te kwijlen. Koning Achis trapt erin en laat David gaan. Voor Ehud en Eglon verwijst Dieleman de lezer naar Richteren 3:12-30. Eglon, de koning van Moab, kon Israël annexeren met de hulp van God, omdat het volk gezondigd had. Na achttien jaar onder Eglons bewind toont het volk berouw en bidt het tot God. Daarop stuurt Hij Zijn mensen Ehud, die de zwaarlijvige koning met een tweesnijdend zwaard neersteekt. Het is een wreed verhaal, met details over het zwaard dat in de dikke pens van de koning verdwijnt. Als er in 'Rapsodie van de sprake' gezegd wordt dat er vuur uit de Statenbijbel over de taal gemorst is, laat dat dan ook vermoeden dat het een agressieve taal is. 'Eglon nu was een zeer vet man' is een letterlijk citaat, te vinden in Richteren 3:17 (1994:21). Het feit dat de zwaarlijvigheid van een Bijbelpersonage verbonden wordt met bruin bier uit de buurt, suggereert hoezeer de Bijbel voor de Staatsvlaming leeft.

Wat dat bruine bier betreft: misschien had De Coster het poëtische opschrift gezien dat een herbergier had gemaakt om zijn waren aan te prijzen en meende hij daarom te mogen besluiten dat Dees geen uitzondering was in zijn streek. Misschien schreef hij daarom dat dé Staatsvlaming een dichter is, wat het waarheidsgehalte van veralgemenende antropologische studies relativeert. Uit de reactie van de *locals* op het uithangbord van 'Slappenhoed' blijkt in ieder geval niet dat ze de poëzie een warm hart toedragen (1994:21). 'Multa Tuli, lul, ben je uitgezeekt? Steek hem dan terug, in je broek. Of wil ik je helpen?' (1994:21) kan bezwaarlijk als een aanmoediging worden opgevat, zelfs niet als we de vergelijking van poëzie met urine uit 'Neuzense zondagavonden' (1994:166) in het achterhoofd houden. Het opschrift bestaat natuurlijk uit karamellenverzen, of 'dunne Eglondrek-als-Poëzy!' - een zinspeling op

Richteren 3:22, waarin de drek en ingewanden Eglons lichaam uitstromen na Ehuds truc met het tweesnijdend zwaard (1994:21). Maar zelfs wanneer het gaat om verzen die deze ulevellenrijmpjes in kwaliteit ver overtreffen, lopen de Staatsvlamingen niet over van interesse en warme gevoelens. Het zijn parels voor de zwijnen in '[p]aardevijgen van gehuchten als Driewegen gezegd het Naaikussen [...], waar iedereen Verstraete of Van de Wege heette, buurtschappen van mestvaalten en Herberg Rust Wat-huizen *welker aardappeleters van geen prins Hamlet van Denemarken ooit gehoord hadden. Een zot zeker, met als het geen dunne stront was slik in zijn leirzen*' (mijn cursivering, A.D.C.) (1994:18).

Zeeuws-Vlaanderen is geen stimulerende omgeving voor een dichter, maar Dees vindt inspiratie in zijn vaderland en moedertaal, zoals ook blijkt uit 'Rapsodie van de sprake'. Een rapsodie is ten eerste een verzameling van (dicht)stukken van een geest en strekking, maar een verzameling waarvan de delen niet in dadelijk verband tot elkaar staan (Van Dale 1999:2744).[156] Ten tweede is het een verzamelwerk, een mengelmoes; ten derde een muzikale compositie in vrije vorm (fantasie), bestaande uit verschillende thema's uit volksmelodieën. Een rapsodie lijkt met andere woorden niet gebonden aan al te strenge regels. In dit geval is het een staalkaart van Dees' moedertaal. De moeder en haar taal blijken hier opnieuw belangrijker dan (de taal van) de vader. Wat die laatste betreft, zegt de rapsodie alleen wat al geciteerd werd: dat er vuur over de 'sprake' 'gemorst' was uit '[z]ijn Vaders Statenbijbel' (1994:21). De hoofdletter maakt het mogelijk aan God te denken en Guiljaam Dees helemaal naar de achtergrond te verbannen, al is de gedachte dat de dode vader schitterde door afwezigheid en hij goddelijke proporties aannam in de verbeelding van de zoon aannemelijk.

Een staalkaart, een 'proeve' is voor Dees de beste manier om zijn moedertaal weer te geven (1994:21). De geschikte metataal om het over die taal te hebben, lijkt immers niet te bestaan: 'Om van de sprake te spreken [...] heb ik een andere tonge nodig, een nieuwe nauwbesnedener mond. Die haar glooiende gloeiingen, cesuren, zoetheden, nekkrakende abruptheid bij benadering niet vermag uit zich af te snokken en te wrongen' (1994:21). Het Standaardnederlands is ontoereikend en wordt verworpen: 'peirdewachtertjes en bostebeiers, hoe die in de afstandstaal heten weet bij Gode de altijd licht dement geweeste niet meer of nog altijd niet; en weg jij mottige hommel en kom op, oezel, en niks "scarabee" oid: hui, schallebiter' (1994:21). De 'afstandstaal' mist de schoonheid en het *no-nonsense* van het dialect, die 'kluitharde ongekamd musisch onverwatene die, hard allen gelijkmakend, allen gutturaal jie heet' (1994:21).

Dat wil niet zeggen dat de moedertaal die hier centraal staat voor alle Zeeuws-Vlamingen van die tijd dezelfde was. Het lijkt Dees in het grootste deel van het gedicht

concreet te gaan over de taal van zijn moeder. ‘Rapsodie van de sprake’ is een liefdesverklaring aan haar en haar taal, hoewel hij die vroeger te simpel vond: ‘De klaar eenvoudige, door mij geëzeld. Zij deed aan geen schemering, deemstering. Het was haar, hudderende ziel die de bulkende koe ging halen, tussen licht en donker’ (1994:21). Ook in het gedicht ‘Ode’, waarin Dees een andere moederfiguur - Brine Moes, de vaste naaister - aan het woord laat, wordt duidelijk dat er na verloop van tijd en na bepaalde omzwervingen een verschil kwam tussen de taal van de dichter en de taal van zijn geliefde streekgenoten: ‘“Je hebt van Joden geleerd, / m'n zöne, in de grote stad.” [...] “Sinds / ik bevatte, een jaar nadat je Moeder jou / kreeg, dat ik het kind van mijn vroege / ongehuwd gebleven liefde, mijn trots / marinematroosje, had gezoogd / voor de diepzee, onderving / wat jij zeker gaat noemen / een hoge amour me.” / En haar stem / kwijnt niet, haar blik wordt niet / troebel, laat niet van me af, / en de sneeuwjacht verdicht zich nog. / “Maar / zulke taal is ons van de Sint-Anne, / die geluk en ongeluk met een luchte hart / gelijk proberen, vreemd, / *m'n zöne*.”’ (1994:86). Grote woorden als ‘amour’ lijken de regel niet in Zeeuws-Vlaanderen, wat niets afdoet aan de intensiteit van de gevoelens (1994:86).

Dees' moedertaal is eenvoudig maar beeldrijk, muzikaal en niet zonder humor (‘piempampoentjes, ie a oe, zo is het en zo keurde zij het goed’) (1994:21). De eenvoud neemt het mysterie ervan niet weg: ‘Waarlijk. In haar die, niet zonder versnikte leute, de afgestroopte voorhuid over mijn voor het eerst pijnlijk gestrekte spriete / pinne / fluite met haar Voedstermoedervingers terug naar voren tuitte, heb ik de Zonne, de Mane en de Stèren lief. Gevoed wordt mijn gebeente en mijn lijfshaar nog op mijn oudde door haar gans heerlijk vreselijke *geheimzinniging*’ (mijn cursivering, A.D.C.) (1994:21).

Dees' moeder ‘zei straf voor wat ik wel wilde dat onthouden werd. Dat je een steen niet het vel kan afdoen. Dat de puiste die tussen vel en vleis staat niet moet worden uitgeknepen. Wie voor haar zich van de domme hield vroeg ze nog als in de broederkrijg: of hij van Lillo kwam. Mijn lichaamslengte eerde ze als de Dood van Ieperen’ (1994:21).[157] Die uitdrukkingen uit de moedertaal wil de ik-figuur via zijn poëzie doorgeven en verspreiden. De opnieuw lijfelijk aanwezige dichter vraagt: ‘Noem, jij die mij ten opstanding leest, met haar en mij een blauw opkomende bui, voorbode van boevehondeweer, voortaan een Schip zure appels. Dóe ons dit plezier’ (1994:21).

In het dialect kan men iets uitdrukken dat de standaardtaal niet kan weergeven. Waarschijnlijk heeft dat Dees ertoe aangezet de cyclus *Runen van de ruin*, zoals Dieleman in zijn aantekeningen vertelt, voor te lezen ‘in zwaar roetzwart Axelerambachts, alle klinkers vervormd en geruwd, de ui's, ij's en ou's in volle middeleeuwse ongediftongeerdheid:

utschiten, bi joe, enz' (1994:236). Verraadt dat een hang naar de taal zoals ze was, naar het verleden, dan moet het toch gezegd dat Dees, de man die in een brief aan Dieleman over een glazen bol schrijft, de blik ook op de toekomst richt. In 'Elegie en bezwering voor een kinkel van Staats-Vlaanderen' kijkt hij op bijna Bijbelse wijze vooruit naar 'die toekomstige, / de zoon van een dienstmaagd (zoon / die ik me in ledige uren inbeeld), / [die] van de lichtgeraakte vale heemgrond / afvalt, van die lap van haar' (1994:104). Het is niet moeilijk in deze verzen over 'een die van / zijn vlietland en van de gehouwen drinkbak / wegtrekt' de hoofdfiguur uit onder andere *Herinnering aan het verdwenen licht* te herkennen (1994:104). De ambivalentie uit 'Bezoek aan het oude huis' ('Is het zo godver niet genoeg, / wil ik nu eigenlijk nog weg / of nooit meer weg?' (1986b:9)) weerklinkt in verzen als 'En ik weet dat hij aan haar / vastzit' (1994:104). Dees maakt zich zorgen over deze verre afstammeling: 'Mij, een oude man, deert het / heimwee al dat in de maak is' en 'Maar wat moet er van zijn hart / worden in het Noorden, in de wandelsteden / van het Noorden? Wat moet er terechtkomen / van het bloedverbond van eirdgeborenen / wier blik de blik van de stoepschiter aanzoekt / om te verstotenMen wat moet er, in hem, / van het reukoffer van ons, die de eirde nooit / gelasterd, die geoogst hebben, van onze sprakeloze / vierliefde daar worden?' (1994:104). Gelukkig weet Dees zijn nazaat uitgerust met een paar wapens die hem kunnen helpen in het noorden, waaronder de taal van thuis: 'En ik merk, hem beschermt de mondbitterte, / nog op veenlijkniveau, van die uitgeregende / Prediker met zijn peeënspa, zijn woord, zijn / pruimspuwsel van de Liebestod. "Steek hem / in een molshoop en jeisammá"' (1994:104). Dees' bekommernissen laten het gedicht culmineren in een gebed, waarin alle aandacht gericht is op de plaats en taal van herkomst: 'Neem hem de passie niet af / voor de plaatsen der ziel, snij niet / geheel van zijn mond de autochtone / fanate zotteklap, ruk uit zijn hart / niet de euvele moed. Jij bent toch / een krijgsman, zo dienstig, lijf in / die van mijn bloed gebruikt is / en in het Noorden / in steden weunt' (1994:104).

In 'Elegie en bezwering voor een kinkel van Staats-Vlaanderen' speelt de vrouw een belangrijke rol. Mogelijk wordt hier in plaats van aan een vaderland gedacht aan een moederland. De vrouw zou een verpersoonlijking van de natuur of de *genius loci* kunnen zijn, die bij momenten opwindend is: 'En ik weet, / de momenten staan hem ingekeept dat ze zich toonde / in haar geestdrift, in haar bliksempracht / en in haar verspilling. Mijn stotende hengst. / En mijn terneergeworpene. Over gehuchten onder de / staalhemel zijn oproep aan de verre, alvoedende, / die dit toeliet. En haar oerstilte' (1994:104).

Meer dan in *Runen van de ruin* is de vrouw aanwezig in *Groot eiland*, de cyclus die Dees, zo verklaart Dieleman in zijn aantekeningen, schreef ten tijde van de toenadering tot Elisabeth de Hullu, met wie hij in 1899 trouwde. Naar aanleiding van hun eerste gesprek zou hij een gedicht geschreven hebben dat na het vierde vers samen met de spreekstem breekt.

> Het meeuwige
> in je oogopslag
> moest ik inmiddels
> aankunnen, doorstaan. En ik
>
> kan het niet. Als een kampvechter
>
> in een hypnerotomachie
> vlamt het op van tegen
> over de bittere hartsvanger
> die je me toeliet te plaatsen.
>
> (1994:211)

Het woord meeuwig betekent slaperig (Van Dale 1999:2012), maar ongetwijfeld kan hier beter gedacht worden aan het ongrijpbare natuurschoon van de meeuw en de vleugelslag, die echoot in 'oogopslag' (1994:211). Dit liefdesgedicht-van-de-weerstand klinkt wat wrang, en het klinkt nog wranger voor wie de verwijzing naar Prediker 7:28, die Dieleman naar aanleiding van het woord 'hartsvanger' signaleert, heeft opgezocht (1994:211). In Prediker 7:25-28 luidt het: 'Ik keerde mij om, en mijn hart, om te weten, en om na te speuren, en te zoeken wijsheid en een sluitrede; en om te weten de goddeloosheid der zotheid, en de dwaasheid der onzinnigheden. En ik vond een bitterder ding, dan de dood: een vrouw, welker hart netten en garen, en haar handen banden zijn; wie goed is voor Gods aangezicht, zal van haar ontkomen; daarentegen de zondaar zal van haar gevangen worden. Ziet, dit heb ik gevonden, zegt de prediker, het ene bij het andere, om de sluitrede te vinden; Dewelke mijn ziel nog zoekt, maar ik heb haar niet gevonden: één man uit duizend heb ik gevonden; maar een vrouw onder die allen heb ik niet gevonden'. Volgens J. Kooy gaat het in deze passage, waarin gezegd wordt dat alles beproefd werd maar de wijsheid onbereikbaar bleef, niet om de vrouw in het algemeen, maar om de ontuchtige vrouw (Kooy s.a:427). Zij is een valstrik, die een mens gevangen kan houden. Duidelijk zijn de kracht van de verleiding die van haar uitgaat en de geringe zedelijke weerstand waarover de mens beschikt. Alleen het wonder van de goddelijke bewaring kan hem tegen dit bijzondere gevaar beschermen. Prediker stelt dat de verdorvenheid zich bij vrouwen nog sterker openbaart dan bij mannen, dus nog meer dan in

de man is hij teleurgesteld in de vrouw. Het Bijbelfragment besluit volgens Kooy met de gedachte dat God de mensen rechtvaardig heeft gemaakt, maar dat zij met hun verduisterd verstand excuses vinden om hun zonden goed te praten.

Dees lijkt de Bijbeltekst naar zijn hand te hebben gezet. Het lyrische ik heeft een 'hartsvanger' geplaatst (1994:211). Dat is een lang, aan het eind tweesnijdend jachtmes, in een schede gedragen, dat op de hertenjacht gebruikt wordt en ook als stootwapen met platte, rechte kling en als bajonet gebruikt wordt (Van Dale 1999:1265). Heeft de man een mes mogen planten in het hart van de vrouw, heeft hij haar hart mogen stelen? Heeft zij hem toegelaten een mes in zijn eigen hart te planten - wat de gedachte kan oproepen aan een mislukte zelfmoordpoging van Celan? Bij de hartsvanger kan het best gedacht worden aan een soort van net dat het hart van de man moet verhinderen naar de vrouw te gaan - haar hart wordt overigens 'netten en garen' genoemd in Prediker 7:26. Misschien is deze hartsvanger zijn particuliere geloof - Dees' huwelijk met Bette zal heidens zijn volgens de 'Geheugensteun' (1994:249). Dat de vrouw de man heeft toegestaan deze hartsvanger te plaatsen als zelfbescherming, kan betekenen dat zij hem een voorsprong gunt, ongetwijfeld in de wetenschap dat ze hem toch te pakken zal krijgen. Zij weet zich de 'kampvechter', de kampioen (1994:211). Het verleidingsspel is een gevecht, wat ook blijkt uit het neologisme 'hypnerotomachie', dat zinspeelt op de zuiderse kant van de Zeeuws-Vlaming (1994:211). De 'tauromachie' waarover Arnaldo Diaz in 1572 zou hebben geschreven, de hypnose en de eros weerklinken er alle in (1994:77).

'Het meeuwige' zegt iets over intertekstualiteit. Ook zonder kennis van de passage uit Prediker is dit gedicht verstaanbaar of interpreteerbaar. Het is overigens zeer de vraag of zelfs de meest doorgewinterde Bijbellezer bij het lezen van deze verzen aan Prediker zou denken. De passage is immers sterk getransformeerd. Een andere vraag is: wie signaleert deze achtergrond? Misschien heeft Dees Dieleman zijn inspiratiebron verklapt, maar in de aantekeningen staat de verklaring 'de hartsvanger op Prediker VII,28' niet tussen aanhalingstekens, terwijl Dieleman Dees doorgaans volgens de regels van de kunst citeert (1994:243). Het zou erop kunnen wijzen dat Dieleman deze verwijzing heeft opgemerkt of voorstelt. Het is even mogelijk dat hij Dees parafraseert.

De vraag wie het verband met Prediker signaleert, is eigenlijk niet zo relevant. Lezers kunnen niets anders doen dan *hineininterpretieren*; de bedoeling van de auteur wordt in de literatuurwetenschap vaak tussen haakjes geplaatst. Belangrijker is dat het samenspel van 'Het meeuwige' en de aantekeningen een relativering kan bieden van het belang van intertekstualiteit of het belang van de kennis van de bronteksten van de auteur. Het opzoeken

van de brontekst duwt de interpretatie immers misschien wel een bepaalde richting uit, maar vergemakkelijkt ze niet en verklaart het gedicht zeker niet volledig. Uit een ander perspectief kan men zeggen dat 'Het meeuwige' in combinatie met de notities aantoont dat er altijd en overal intertekstualiteit is, ook wanneer men ze niet ziet, dat de hele literatuur, de hele wereld een *patchwork* van teksten is. De laatste interpretatie lijkt, gelet op het belang van de traditie in dit werk, de aantrekkelijkste.

Groot eiland vertelt ons samen met Dielemans noten wat over de bedoeling van deze poëzie. In zijn notitie bij de titel citeert de criticus de meester: '"Deze zumiek [het belang van de muziek wordt meteen duidelijk in dat onwrichtende grapje, A.D.C.] moet de oude man bij de mooie soort een nieuw en nu eeuwigdurend wit voetje geven." Over Groot eiland in een brief "veroorloof me dat ik zeg met mijn serieus verheugdste grimas Daar bestaat de dood niet"' (1994:242). Voor een stuk is *Groot eiland* baltsgedrag, voor het overige een *island in the sun*, een paradijs waar de dood niet bestaat, dat Dees creëert wanneer hij de veel jongere Elisabeth de Hullu het hof maakt. Poëzie is een daad van ontkenning, een daad van verbeelding.

De idee dat de poëzie een betere wereld schept als vlucht uit en/of wraak op de realiteit schuilt ook achter de tweede reeks van *Folklore Imaginaire de Flandre*, getiteld *Schoolschrift Blancefloer*. De titel roept de gedachte op aan *Floris ende Blancefloer*, aan het eind van de dertiende eeuw geschreven door Diederic van Assenede, maar in feite is dat boek hier niet zo belangrijk. Het enige element dat eruit overgenomen is, is de liefde van twee jonge mensen die samen opgroeiden. De voedster van Aarnout was de moeder van Anna zoals de voedster van Floris de moeder van Blancefloer was. Blancefloer is hier een beeld voor de geliefde. In *Schoolschrift Blancefloer* komen twee eerste liefdes aan bod - na Anna was er Rebecca Rooze. Een gedicht uit de reeks waarin de aandacht toch vooral uitgaat naar het aanbeden jeugdvriendinnetje, half- en zoogzusje Anna, dat op 3 mei 1817 na een hartstilstand stierf, is:

Goudhartje,

bloedhartje, hartje

van toermalijn
en al de woorden
die ik om jou verloren ben
en die die ik om jou wegdeed
wijd ik je opnieuw en ben gewijd
aan de definitieve ontschaduwing

van je oogschijn, de opstraling
die de haarvaten in mijn hart
doet samentrekken en me sterkt
tot het bloedwagenspel van onze
mon très pur amour,A-

(1994:42).

Verdriet kan de taal besmetten. Pijn kan er de oorzaak van zijn dat sommige (hier idiosyncratische) woorden uit een vocabularium worden geschrapt. Zulke verdoemde woorden groeien hier, na jaren, uit tot bouwstenen voor een herdenkingsmonument. De ik-figuur uit dit gedicht doet wat Orpheus bij de Kikonen en elders deed: hij zet 'zijn musica nova in, het hooglied van / de aan geen ontsterving onderhevige / exclusieve amor tot de efebe' (1995:49). Op die manier wekt hij de geliefde weer tot leven, en tot een oneindiger leven. Het gaat immers om 'de *definitieve* ontschaduwing / van je oogschijn' (mijn cursivering, A.D.C.) (1994:42).

Het Franse slotvers van '*Goudhartje*' verdient aandacht. Wat Vandevoorde geschreven heeft over *Groot eiland* gaat ook op voor *Schoolschrift Blancefloer*: 'De Franse geest [...] geeft het aan: we zitten hier ver van Blut und Boden. Want merkwaardig genoeg gaat het partikularisme in de taal gepaard met openheid naar alle kanten' (Vandevoorde 1992). Het vers komt uit *Oraison-Prière Méditation selon St Jean-Eudes*: 'Jésus hé! mon très pur amour, c'est vous seul que je cherche, c'est vous seul que je désire, c'est vous seul que je veux aimer'.[158]

In bovenstaand citaat uit 'Orpheus bij de Kikonen en elders' is het woord 'efebe' gevallen (1995:49). Dat woord komt vaker voor in Hamelinks oeuvre. Hoewel de term vooral voor mannen gebruikt wordt - Van Dale zegt: '1 (eig.) jongeling van 18-20 jaar die militaire dienst deed in Athene 2 (bij uitbr.) halfvolwassene, 16-20 jaar (m.n. in verband met de gestalte)' (Van Dale 1999:864-865) - wordt hij ook gehanteerd voor Eurydike. Dees zou deze benaming gebruikt hebben voor Rooze. In de aantekeningen bij het belangrijke gedicht 'Sneeuwhoop' staat immers: 'Lange tijd door hem beschouwd als "een voorteken van de poëzie die uiteindelijk de centrale plek in mijn oeuvre complet zal innemen en die hartstreeks gezegd zal zijn tegen de efebe"' (1994:240).

Dees' 'musica nova' voor Rooze leek er nooit te zullen komen (1995:49). Ik citeerde al uit de brieven die uitgewisseld werden nadat de dichter Dieleman zijn onvolledige verzameld werk had gezonden. Hamelink meende de lege kern van Dees' werk te kunnen opvullen met zijn *Asael's Rust*. Dat impliceert dat er overeenkomsten zijn tussen Hamelinks

rouw om zijn zoontje en de rouw van Dees om diegene over wie hij in ‘Sneeuwhoop’ schrijft: ‘[d]e virtuele, mijn / noch iemands, - Asa / El roep ik mij op het / galmbeeld in gene welput- / de zoon, Asael, is mij meer / dan de zoon die ik niet heb / verwekt en niet grootgebracht’ (1994:106). De verwantschap blijkt onder andere uit het gebruik van dezelfde motieven.

Een van de gemeenschappelijke beelden is de sneeuw. Die zit al in de titel ‘Sneeuwhoop’, en in het gedicht schrijft Dees: ‘Ook schijnt hij [Asael, A.D.C.] mij koudgepaard / met de hersenwindingen van de / sneeuw’ (1994:106). In het motto van *Asael 's Rust* - geïnspireerd door ‘O Tannenbaum’ - vinden we de sneeuw ook terug: ‘Du blühst nicht nur / zur Sommerzeit / doch auch im Winter / wenn es schneit’ (1994:114). In ‘Annunciatie’ roepen de ‘sneeuwgrens’ en ‘sneeuwzij’ het beeld van een andere wereld op (1994:120). In ‘Feria de invierno (16 januari)’ gaat het om ijs en zegt de ik-figuur over de jonge loodgieter: ‘de sneeuw van het diepe Zuiden had je in zijn glimlach moeten zien’ (1994:133). In ‘Avondlandelijk’ komen ‘radiobesneeuwde rendiermosweiden’ voor (1994:137). In het volgende gedicht, ‘Ushabti (lichtbeeld)’, is een ‘sneeuwkristal’ aanwezig (1994:138) en ‘Verst’ op de bladzijde daarnaast eindigt met ‘je vous félicite, sire, / de vos blanches neiges’ (1994:139).

De sneeuw hangt samen met het beeld van de ster. ‘Na de heuvel van Amma’ uit *Asael's Rust* eindigt met: ‘Presenteerde je / me niet ettelijke maanden van de ochtendmussen / tot de avondmerel je wohltemperierte gestage / attentie? Stelde je, ar aan de arreslede / des hemels, me niet jachtsneeuw / ter beschikking van het licht / waar je in uitblonk?’ (1994:132). In ‘Ushbati (lichtbeeld)’ luidt het ‘dat het sterrenimperium een / sneeuwkristal omhult. Aankleeft’ (1994:138). Verder gaat het in ‘Feria de invierno (16 januari)’ over ‘vuursterretjes’ (1994:133), in ‘Air Mail’ over ‘stermogendheden’ (1994:136) en in ‘Verst’ om ‘de mislukkende sterren’ (1994:139). Het lijken allemaal echo's van wat Dees schreef in ‘Sneeuwhoop’: ‘De ladder in de boom blijft dit / jaar weer langer meer uitgezet / staan dan vorig jaar naar de *sterver re* / koewachter [...] / dan naar de rijpe goudreinet’ (mijn cursivering, A.D.C.) (1994:106).

In het sterrenbeeld van de Leeuw is een ster Asael genoemd. In ‘Asael in de Leeuw’ uit *Asael's Rust* is de spreekstem uit *Sacrale komedie* herkenbaar (1994:148). Hij toont er zich de aandachtige lezer van het ‘woordbladgoud’ dat volgens Dieleman de favoriete Bijbelpassage van Dees vormde (1994:148). In de aantekening bij ‘Sneeuwhoop’ staat: ‘Asael, 2 Samuel II, 12-32. Voor hem de mooiste petite musique van het hele Oude Testament. Zijn onbeëindigbare jongensdroom’ (1994:240). In ‘Asael in de Leeuw’ leest de

ik-figuur wat in de Bijbel staat, en wat er niet in staat. Voor deze in wezen niet heel belangrijke Bijbelfiguur kwam er geen steenhoop, merkt hij bijvoorbeeld op:

> Hartsterkte zowel als hertesnelheid
> gingen in de wapenloop grof verloren.
> Een lichte gemankeerde held bleef je,
> een dood van de baarmoeder uitgeperste
> om zo te zeggen, teruggebracht tot wat
> doorzonken woordbladgoud, de weinige
> aan je gewijde versregels, pijnlelies,
> in het tweede boek Samuel. Zo'n inderhaast
> zoals voor Absalom opgeworpen steenhoop
> daar niet vernoemd.
> Jongens als jij
> altijd toch ook omringende zielsliefde,
> tedere scherpte, die van Jonathan en zijn
> broeder, heeft je overgered in de Lingua Coeli.
> Een in de slinger je afsplitsende vuursteen
> versnel je voor de Grote Beer uit aan de spits
> van het sterrenbeeld Leeuw onder
> de eerste dertig, mijn welp
> jouw naam hebbend
>
> (1994:148).

In het eerste gedicht van *Asael's Rust* luidt het dat de ‘Zwarte Moeder / Gaia’ ‘de Leeuwjongen / liet verrekken’ (1994:116). Onder ‘Sneeuwhoop’ staat dat het gedicht geschreven werd op 30 december '87 op Hof de Leeuwtjes (1994:106).

Er zijn nog andere motieven. Ik citeerde al de passus uit ‘Sneeuwhoop’ waarin ‘de rijpe goudreinet’ aan bod komt (1994:106). In de daaropvolgende verzen komen verschillende terugkerende beelden voor: ‘Hem zag ik in de vögelbogerd / van alle bomen de mooiste vrucht / en daarvan één bete nemen, hem / over zijn braaksel afbreken de sterk / verbodene, zich met mijner Moeder / perzik de galmond verzoetend’ (1994:106). De boom en het fruit spelen een belangrijke rol in de gedichten voor de efeben. In *Asael's Rust* gaat het in ‘Hoorn van overvloed’ over het ‘bloesembestand’ en daarna over ‘de Doyennés du Comice’ die ‘[a] / poor poet in besmeurde kleren’ ‘van hun nog net ongebroken treurtakken’ haalt (1994:129). In ‘Bij geruchte’ wordt stilgestaan bij de manier waarop ‘twee altijd ongetrouwd gebleven / zelfzinnige gezusters’ hun winterperen oogstten: ze joegen een boerenjongen met een stok in de boom en bleven daaronder staan, ‘eendrachtig een vloerkleed ophoudend, / allebei een pan op het hoofd’ (1994:130). Naast de boom en het fruit is er de vogel. De ‘vögelbogerd’ uit ‘Sneeuwhoop’ (1994:106) vindt een echo in het ‘*vogelken’* uit ‘De wachters van het huis’ in

Asael's Rust (1994:117). Hij weerklinkt ook in de reekstitel ‘Vogelpiek’ en in de slotverzen van ‘Avondlandelijk’: ‘En, popetje, van iedere strootje trekkende / twee roodborstjes winterkoninkjes / in de Alpujarra win jij, ben jij het’ (1994:137). Ten slotte is hij hoorbaar in het laatste gedicht van *Asael's Rust:* ‘De groenling [een groenvink, A.D.C.] / in de grasstilte deze derde / december-hier-sedert- stiet / op wat van je onlangs // hield probleemloos / driemaal de lengte van de bewuste seconde / driemaal *hartssterk* alle kristallijntrillingen van je drie / vocalen-voor-het-dodenrijk uit’ (1994:151).

Deze motieven blijven niet beperkt tot het gedicht ‘Sneeuwhoop’ en *Asael's Rust*. Ook in het andere in memoriam voor een te vroeg gestorvene, *Schoolschrift Blancefloer*, komt geregeld een vogel voor: een ‘roodborst’ in ‘Nachtspröke’ (1994:46), een winterkoninkje in ‘Tent van buckram’ (1994:51) en een ‘vogelken’ - exact hetzelfde woord dus als in ‘De wachters van het huis’ (1994:117) uit *Asael's Rust* - in ‘Finis Terrae’ (1994:61).

In *Folklore Imaginaire de Flandre* leeft de idee dat er verschillende werelden zijn, de onze en een hogere. In die levensvisie wordt onafgebroken gezocht naar contact met het andere rijk. Sneeuw, ster, vogel, (fruit)boom, zelfs een stomme ladder: het zijn allemaal zaken die op een of andere manier een verbinding vormen. De boom is een omgekeerd koppelteken tussen aarde en hemel. De ladder geeft het opwaartse verlangen van de mens goed weer. De vogel lijkt van het ene rijk naar het andere te kunnen reizen. De sneeuw komt uit de hoogste regionen tot ons. En de ster kunnen we zien op aarde, ook als zij al lang gedoofd is.

Vele van deze motieven keren terug wanneer Dees het over het paradijs heeft. In ‘Parallax’ uit *Schoolschrift Blancefloer* wordt de hemel niet uitvoerig geschilderd; in de eerste strofe is slechts sprake van een ‘future tuin’ (1994:45). Die eerste strofe kan gelden als een bewijsstuk voor de hypothese dat Dees een voorloper van Van Ostaijen is. Deze verzen zouden de laatste hebben kunnen inspireren tot zijn ‘Leg uw hoofd zo in mijn arm...’ (Van Ostaijen 1952:491): ‘Ingetreden is de bruid / in de future tuin en rust / in zijn luwte rust het hoofd / achteroververzonken in de aan / dachtige arm van de gewenste’ (1994:45). Zoals gezegd, biedt *Folklore Imaginaire de Flandre* statements over intertekstualiteit. Het boek maakt bijvoorbeeld duidelijk dat er een traditie is, maar dat niet alle voorgangers in die traditie bekend zijn. Dat kan ook blijken uit de aantekeningen bij dit gedicht. Dees zou het een ‘Tribuut aan Jan van Yepes’ hebben genoemd (1994:235). Dieleman moet daar een ‘(?)’ hebben bijgeschreven, en Hamelink voegde daar een ‘[!; JH]’ aan toe (1994:235). Dit alles kan een uitspraak zijn over het feit dat sommige mensen (onterecht) onbekend zijn, zelfs voor een gerespecteerd lezer als Dieleman, en dat die mensen door anderen dan weer wel gekend zijn of ontdekt worden. Het kan gelezen worden als een statement over het komen en gaan

van naam en faam in het literaire wereldje. De titel kan in dit licht geïnterpreteerd worden. Hij verwijst opnieuw naar het hogere, want een parallax is de 'hoek gevormd door twee rechte lijnen getrokken uit een object naar twee verschillende observatiepunten, m.n. m.betr.t. de sterren' (Van Dale 1999:2490). Met het oog op de metapoëtische interpretatie zou echter vooral de eerste betekenis van het woord, het feit dat een object verplaatst lijkt door een verandering in de positie van de waarnemer, van belang kunnen zijn. Dit kan iets zeggen over het belang van de lezer, over het feit dat zijn waarneming de werkelijkheid kleurt.

Het is wel vreemd dat Dieleman Jan van het Kruis niet zou hebben gekend. Misschien moeten we uit zijn vraagteken eerder begrijpen dat hij zich afvraagt hoe dit gedicht een hommage aan Jan van Yepes kan zijn, en uit Hamelinks uitroepteken dat hij de verwantschap wel ziet.

In de 'future tuin' staat een appelboom, zo kan men denken als men het eerste vers van de tweede strofe in een adem met de eerste strofe leest - geen van de vier strofes wordt afgesloten door een punt (1994:45). Het feit dat ze alle met een hoofdletter beginnen wekt echter de indruk van vier blokken. Het is dan ook logischer de boom te beschouwen als deel van het decor van een seksuele ervaring met Anna, die niet alleen Arnouts vriendinnetje en zoogzusje was, maar ook zijn halfzus, aangezien zijn vader haar moeder - hoogstwaarschijnlijk op dezelfde plaats - had verkracht. Behalve een fallussymbool en een verwijzing naar het (verloren) paradijs van Adam en Eva, is de appelboom een verbindingsstreepje tussen het aardse en het hogere, die samenkomen in de seksualiteit. Ten slotte verbindt hij de aardse tuin en de hemelhof van de bruid.

In de hemelse tuin moet de gestorven geliefde heerlijk kunnen slapen. Voor haar rust moet alles wijken, zelfs de poëzie: 'Luchte vögels leeuwen / en reeën springende / damherten bergweiden alle / wateren winden hitte des daags / larvae der middernachturen en // weke mondmuziek en meerminnen / zingzang nu zelfs onderbreek / judder furie en dat geen / de muur van het hof aanroert / opdat zij diep slaap' (1994:45). De hele wereld moet zich inhouden. Dit gedicht lijkt alles, ook zichzelf, op gestrenge toon tot stilte aan te manen.

In dat opzicht is 'Parallax' een uitzondering, want meestal wil de spreekstem contact leggen met de gestorvene. Het gedicht moet dan niet alleen een schrijn zijn waarin de overledene eeuwig kan leven. Er wordt ook gehoopt dat de poëzie een communicatiemiddel is dat - net als de sneeuw, het vogeltje etcetera - de kloof tussen de twee werelden kan overbruggen. De titel van een gedicht uit *Asael's Rust* dat aan God is gericht, is 'Air Mail' - Hamelink maakte de vergelijking tussen gedicht en gebed al in 'Op weg naar de poëzie' (1976a:111) - en daar beweert de ik-figuur dat zijn 'correspondent ter plaatse' hem over de

sterren rapporteert (1994:136). Contact met een dode is dus mogelijk, zoals ook de beoefenaar van witte magie en door geesten bezochte Dees geloofde.

Het doel van *Asael's Rust* en (het bezorgen van) de hele *Folklore Imaginaire de Flandre* wordt duidelijk in Hamelinks 'Onnozelezielen':

> Ik zal je wat van mijn jeugd,
> wat van de heemgrond inspreken.
> Van de Poppen dan, Peet en Louis
> van onze vrouw der kapotten Lies
> Poppe, langs de weg gekrepeerd.
> Ze kwamen hand in hand met onnozele
> voorjaarskapokliederen de beemden
> inzegenend over de weigroente
> op hun schoenen krom van de zeke
> naar de klompenschool geschreden
> om er, na bv langdurig giechelend
> lappen sorteren, met een schuwe
> serafijne lach voor de barre verte
> der krijtbordgeleerdheid bekant op
> udder gemak in de banke te schiten.
>
> (1994:128).

Asael 'wat van [z]ijn jeugd, / wat van de heemgrond inspreken', dat blijkt de dichter hier voor ogen te hebben (1994:128). Uiteraard hoeft de focus op Zeeuws-Vlaanderen de aandacht voor de rest van de wereld niet uit te sluiten. Het gedicht 'Dithyrambe' is bijvoorbeeld een vurig loflied voor een Griekse jongeling, een zeeman die ooit een Nederlandse haven zou hebben aangedaan en die de ik-figuur een essentieel woord zou hebben geleerd: 'Ook van hem / mijn thalassinos de schim / Panagiotis Athanassiou, *engineer* / van de roestige vrachtschepen, / van ansichtkaarten van de / onderkant van de globe, babbel / ik tegen je voort. *Storia* / *Hellas* zei hij zich *first / of kosmou*. En loodrecht / omhoogkijkend, zijn hand hol / open, lippen bespeeld van / de avontuurrijkste lach die ik / voor je gefilmd heb, gaf hij / losjes me door zijn goudonbeweeglij k / de eeuwen doorstaan hebbend / trefwoord, *Helios*' (1994:142).

'Onnozelezielen' maakt duidelijk hoe dicht Hamelink en Dees bij elkaar staan, onder andere doordat het dialect van Zeeuws-Vlaanderen in dat gedicht doorbreekt, wat niet vaak gebeurt in *Asael's Rust*. In 'De wachters van het huis' verraadt iets anders de verwantschap (1994:117). Essentieel is het vijfde laatste vers van dit gedicht over de geboorte van de zoon.

> De wachters van het huis
> beefden en de sterke mannen
> kromden zich en de maalsters

hielden in omdat zij zich minder
voelden worden en die door vensters
zien werden verduisterd en de twee
deuren naar de straat zijn dicht
gedaan en al de zangeressen
gingen ternedergebogen
en mijn dode denneboom
groende en de sprinkhaan w*a*s
zichzelf tot last en de lust
verging, mij ook, toen híj
opstond, op de stem
van het *vogelken*.

(1994:117)

In de bespreking van 'Pauwenhoedersplichtpleging' wees ik al op de cursivering van de vocaal in het eerste woord, '*I*s', en in het eerste woord van de slotstrofe, 'W*a*t' (1994:9). Misschien heeft dat iets te maken met de klankkleur van Zeeuws-Vlaamse klinkers. In ieder geval wordt er, doordat het in beide gevallen om het eerste woord van een vraag gaat, een dwingende, gelijkhebberige toon gesuggereerd. Ook in 'De wachters van het huis' lijkt de cursivering voor meer nadruk te moeten zorgen. Ditmaal wil de zeer aanwezige dichtersfiguur wellicht duidelijk maken dat het ongeloofwaardige waar is. Dees en Hamelink hebben niet alleen dezelfde *roots* en dezelfde moedertaal, ze hebben ook dezelfde bekommernissen, hetzelfde verdriet en zelfs dezelfde tics. Kooijman (Kooijman 1994b:51) en Zuiderent (Zuiderent 1990) hebben geschreven dat Hamelink geen knap mystificator is, omdat Dees' stijl zijn hand verraadt. Die verregaande verwantschap is echter essentieel in deze fictie. Zij is het die de hele constructie mogelijk maakt. Misschien is Hamelink dus net een heel knap mystificator.

Rooze deelt de zonet besproken tics van Dees en Hamelink. In zijn gedicht 'Voorgeleiding' gaat het om 'z*ij*n opstraling. Ridder / van de hoge liefde. Rein' (1994:163). Roozes gedichten zijn verzameld in de afdeling 'Harlekijnskyrie'. Sommige ervan zijn metapoëtisch te interpreteren. Enkele geven de lezer bijvoorbeeld een beeld van de dichter. Het is mogelijk hier van een type te spreken. Door de verwantschap lijken de metapoëtische uitspraken die in Roozes gedichten gedaan worden, ook te kunnen gelden voor zijn collega's in *Folklore Imaginaire de Flandre*.

In het gedicht 'Mijlslaars' is de ik-figuur een muzikant en een reiziger, of een zwerver: 'Ik ga boven over de gebluste / Vlaamse garve, de hele vlaslaagte hellende / naar de muur

voor Breskens met daar boven ma / te verhoogd de lichthemel getogen, opgebeurd over // de verslapte bittere veldsla, de mensgehuchtjes, / daar ga ik door, hun drabpope, bleu vioolsavoyaard / spelende aan op in zijn trieste varkenshoedsters / met de baard de vermeende Ophelia's' (1994:174). Het landschap waar de hoofdfiguur zich voortdurend in beweegt, is maar triest. De Vlaamse garf is geblust, de veldsla verslapt en bitter, de 'mensgehuchtjes' lijken godverlaten negorijen waar de aantrekkelijkste inwoners trieste varkenshoedsters met ongewenste beharing en een neiging tot gek-worden zijn (1994:174). Het is verkeerd te veronderstellen dat die 'vermeende Ophelia's' het doel van de hoofdfiguur vormen (1994:174). Hij trekt niet rond met zijn viool om 'aan op in' hen te kunnen spelen (1994:174). De erotiek is hier slechts verstrooiing van een haast meelijwekkende soort. Het ware doel van de dichter blijft buiten zijn bereik: de 'boven ma / te verhoogd[e] [...] lichthemel' (1994:174). Het landschap lijkt dan wel een soort van hellend vlak te vormen, wat de indruk wekt dat die 'lichthemel' bereikbaar is, het enjambement 'ma / te' is geen toeval en de 'te' staat niet voor niets naast 'verhoogd' (1994:174). De 'lichthemel' is de wereld van de dichter niet, maar het aardse landschap is dat evenmin (1994:174). De kunstenaar verenigt het aardse en het verhevene in zich, wat blijkt uit het feit dat hij in een trieste boerentrien een literair personage kan zien - kennelijk heeft hij al wel van prins Hamlet gehoord, in tegenstelling tot de 'aardappeleters' uit 'Litanie van de wegen' (1994:18). De dubbelheid wordt ook duidelijk in het woord 'drabpope' (1994:174). De muzikant is een marginaal, hij is geen lid van de beschaving in de 'mensgehuchtjes', maar door zijn muziek schenkt hij de mensen een flits van het hogere waar hij naar streeft (1994:174).

Houdt die muziek een lied in? De laatste strofe luidt: 'Ga ik dan zo gekleurd liedloos? / Ik ga in de keel het leven / een prikkelijk goudgerstebaar / zonsondergangsdreefjes achterna' (1994:174). Al moet het onderscheid tussen auteur en lyrisch ik zoals gezegd ook gerespecteerd worden wanneer de dichter verzonnen lijkt, het is mogelijk deze regels als autobiografisch te lezen en eruit op te maken dat Rooze niet meer kan zingen, wellicht als gevolg van TBC. Deze verzen kunnen dan ook een voorspelling zijn van zijn eigen dood; zijn reizen kan vergeleken worden met het onderweg-zijn uit 'Melopee' van Van Ostaijen (Van Ostaijen 1952:477). Op een dag, binnenkort zal de ik-figuur de 'Mijlslaars' vinden die de afstand tot de 'lichthemel' overbrugbaar maakt (1994:174).

In 'Neuzense zondagavonden' schildert Rooze eveneens een personage met een hogere gerichtheid:

> Rond drinkebroer ziend niet op
> zijn stille wateren maar op naar waar
> de maanwijzer, kwam een zondagsoploop
> van volk. Ook verontwaardigde zich van
>
> om straathoek ordebewaarder met
> woord van publieke weg. Gevloerd
> door onontknoopt rechthebbende
> lerende 'dit is mijn eigen broek'.
>
> (1994:166).

'[O]p naar waar / de maanwijzer' is een wel erg geheimzinnige beschrijving (1994:166). Het kan in deze verzen gaan om een wijzer van een klok op een kerk, die de maan aanwijst. Misschien moeten we het nog een verdieping hoger zoeken en wordt hier gekeken naar een sikkelvormige maan, die op een pijl naar boven lijkt. De 'maanwijzer' en datgene waar hij naar wijst blijven ook voor de hoofdfiguur behoorlijk mysterieus (1994:166). Het enjambement 'maar op naar waar / de maanwijzer' is in dat opzicht veelzeggend; het geeft het eerste deel iets van een vraag (1994:166).

Het is duidelijk dat deze drinkebroer opkijken-naar boven neerkijken-op verkiest. '[Z]iend niet op zijn / stille wateren', staat er (1994:166). Misschien betekent het dat de man die in beslag genomen is door het firmament overvloedig plast (Hij ziet er niet op). Verder en vooral lijken deze verzen te willen zeggen dat hij niet geïnteresseerd is in de oppervlakte, in de schijn, in de stille waters, maar wel in de diepere gronden van het bestaan. De diepere gronden van de drinkebroer interesseren de mensen die de zondagsoploop vormen en die alleen zijn stille wateren zien echter niet. Alweer is de hoofdfiguur iemand die niet helemaal thuishoort in de wereld waarin hij leeft. Deze drinkebroer staat helemaal alleen en moet het in zijn eentje opnemen tegen een hele zondagsoploop en een ordebewaarder.

De meervoudsvorm in de titel laat vermoeden dat zulke taferelen wel vaker plaatsvinden op zondagavond in Terneuzen. Misschien komen de mensen van de zondagsoploop net van de wekelijkse eredienst, en botsen zij tot hun schrik op iemand die liever Bacchus eert. Belangrijk bij de titel is verder dat 'neuzen' rondloeren en snuffelen betekent (Van Dale 1999:2176). De mensen die de zondagsoploop vormen en de ordebewaarder zijn bemoeiallen, die hun neus graag in andermans zaken steken, en dat onder het mom van het goed fatsoen dat zij schijnbaar met hart en ziel bewaken. De individuen van de zondagsoploop omsingelen de hoofdfiguur. De macht die de ordebewaarder heeft, is misschien nog groter dan die van de massa: hij verpersoonlijkt de wet, en hij

‘verontwaardig[t] zich’ over het gedrag van de drinkebroer (1994:166). Blijkbaar voelen deze mensen zich aangerand door de plassende man, hoewel er geen penis te zien is (’ onontknoopt’) (1994:166).

De leden van de goegemeente lijken gechoqueerd. Het is maar de vraag of ze dat werkelijk zijn. Als de zondagsoploop zich rond de drinkebroer plaatst, kan dat de gedachte oproepen aan voyeurs die beter willen kunnen kijken. Het feit dat de ordebewaarder van ver komt aangelopen, wekt eveneens het vermoeden van een ongezonde fascinatie. Of de ordebewaarder komt aangelopen, is echter onzeker. Het is mogelijk dat hij blijft waar hij is wanneer hij de feiten verneemt, om de hoek: ‘Ook verontwaardigde zich van // om straathoek ordebewaarder met / woord van publieke weg’ (1994:166). Mogelijk velt hij zijn oordeel zonder dat hij de moeite heeft genomen de zaak te onderzoeken. Misschien zijn de mensen van de zondagsoploop te ijverig als ze komen kijken, maar is diegene die zou moeten komen kijken niet ijverig genoeg. Misschien is die laatste niet echt geïnteresseerd. In het woord straathoek klinkt enigszins spottend het woord straathoekwerker mee, wat zowel laat denken aan misschien wat naïeve idealisten als aan tippelaars. Ook dat laatste toont aan dat de zondagsoploop en de ordebewaarder in wezen hypocrieten zijn.

Het zal inmiddels duidelijk zijn dat dit gedicht veel interpretaties toelaat, dat alles hier dubbel is. Het nieuwe verbum zich verontwaardigen toont bijvoorbeeld aan dat de politieagent zich druk maakt, maar laat tegelijkertijd vermoeden dat de man zijn waardigheid verliest ‘met woord van publieke weg’ (1994:166). Ook die laatste woordgroep onthult verschillende zaken: dat de ordebewaarder erop wijst dat bepaalde dingen niet op de openbare weg mogen gebeuren, en dat hij dat doet met behulp van plat-functioneel taalgebruik. De agent gebruikt straathoeren van woorden.

De eenzame drinkebroer, die het zoals gezegd helemaal alleen tegen de vereende krachten van zondagsoploop en ordebewaarder moet opnemen, laat zich niet in het nauw drijven en lijkt niet onder de indruk. Aan het eind van de confrontatie voelt hij zich minstens de morele overwinnaar: ‘Gevloerd / door onontknoopt rechthebbende / lerende “dit is mijn eigen broek”’ (1994:166).

De dichter is een wat gelijkhebberige schoolmeester, ook wanneer hij dronken in zijn broek staat te plassen op straat. Als beeld voor de poëzie heeft Rooze (of Hamelink) hier urine gekozen. Poëzie is pis: het is iets natuurlijks, dat opborrelt en niet tegen te houden is. Het is de uitscheiding, de neerslag van alles wat de dichter tot zich genomen heeft. Een mens maakt zich er niet populair mee, maar dat kan de dichter die naam waardig niets schelen. Het grote publiek dat in het gedicht aanwezig is, is ongewenst. Het bestaat uit amateurs (Het element

zondag in ‘zondagsoploop’ heeft iets negatiefs, zoals in zondagsrijder, zondagsschilder, zondagsjager, zondagsruiter - allemaal woorden die de connotaties amateuristisch en slecht hebben.) en een enkele waarschijnlijk ongeïnteresseerde zogenaamde professional (de ‘ordebewaarder’) (1994:166). Allen vinden zij het ongehoord dat de man zijn verzen de vrije loop laat waar zij dat kunnen merken. Ze voelen zich lastiggevallen en geïntimideerd door zijn poëzie. De ordebewaarder (die de zaak vermoedelijk niet eens van dichtbij heeft bekeken) wil de dichter vertellen wat hij niet mag en moet doen, hoe hij moet schrijven. De auteur moet zich volgens hem niet bezighouden met het hogere, maar met het gewone, dagelijkse, praktische dat hij veronachtzaamt, en wel in een heldere taal (‘woord van publieke weg’ (1994:166)). De ‘drinke*broer*’ (een woord dat suggereert dat hij elders wel verwanten heeft, mensen die hem begrijpen) geeft zijn critici lik op stuk (mijn cursivering, A.D.C.) (1994:166). Hij eist zijn eigen domein op (het allerkleinste: een broek) en het recht om daarin - wat heet - zelfbedruipend te zijn. Heel misschien staat hij ook non-verbaal op zijn strepen: de ‘rechthebbende’ zou een erectie kunnen zijn die 's dichters opwinding over het hogere weergeeft, en die tegelijkertijd meer dan een opgestoken middenvinger is (1994:166).

Dat de kritiek wispelturig is, valt ook af te leiden uit het volgende gedicht uit ‘Harlekijnskyrie’: ‘Formule van Schapenbout’ (1994:167). Het woord Schapenbout kan de gedachte oproepen aan een recept, maar er wordt de lezer iets ernstigers beloofd: een formule, een theorie. De titel heeft iets wetenschappelijks. Misschien is Schapenbout - met hoofdletter - de naam van een geleerde; in Roozes gedicht ‘Van mijn leven’ lijkt het een plaatsnaam te zijn (1994:179). Na de lectuur van het gedicht rijst het vermoeden dat de ‘Formule van Schapenbout’ een succesformule voor poëzie zou kunnen zijn (1994:167). Die wordt echter niet onthuld, wellicht omdat zij niet bestaat.

In de eerste strofe van het dialogisch aandoende gedicht wordt een schaper een wat tendentieuze vraag over schapen gesteld. Schaper betekent schaapsherder, maar ook scheper, herdershond (Van Dale 1999:2948). Wie hier ook aangesproken wordt, de vraag wordt gesteld aan iemand die bij schapen leeft en die dus goed op de hoogte moet zijn.

> Schaper wat
> is er nu nog van
> de witwolle schaapjes
> van Jan Zonneman aan?
>
> Hm deze schapen, man
> zondervan, die liggen op
> grond van Maan Zonderjan
> met hun tote op apegapen.

(1994:167)

In de schaper is een lezer of criticus te herkennen, in ‘Jan Zonneman’ een op een bepaald moment gevierd dichter (1994:167). Het wollige werk van de auteur die een tijdlang in de zon mocht staan, was blijkbaar geen lang leven beschoren. De beschrijvingen ‘Jan Zonneman’ en ‘Maan Zonderjan’ wekken de indruk van dag en nacht, dus van een etmaal (1994:167). In een mum van tijd waren de zo mooi gevonden schaapjes op sterven na dood. Misschien stierven zij samen met de Vent die ze maakte. Misschien gaat het hier om een soort van poëzie die niet kan overleven zonder het charisma en het verkooptalent van de auteur. ‘Maan zonderjan’ kan de gedachte oproepen aan de dood (1994:167). ‘[O]p grond van’ doet denken aan een weide, maar ook aan een causaal verband (1994:167).

Het kan hier ook om twee personen gaan. ‘Maan Zonderjan’ kan de naam zijn van een dichter die sterk verschilt van ‘Jan Zonneman’ (1994:167). Er zijn bepaalde modes, ook in de literatuur, en modes gaan voorbij. Blijkbaar is er een nieuwe trend gekomen, die fel afwijkt (ze zijn als dag en nacht) van de vorige.

Er komt in dit gedicht nog een naam voor, die geen hoofdletters gekregen heeft. De schaper spreekt diegene die hem de vraag stelde aan met ‘man zondervan’: zonder van, zonder een (adellijke, lange) naam dus (1994:167). Het gaat om een anonymus, iemand die er niet toe doet. Maar wie weet hoe zijn schapen eruitzien. Misschien moet de schaper er eens naar kijken.

Fascinerend aan die schaper is de ‘Hm’ waarmee hij zijn antwoord in de tweede strofe begint (1994:167). Is dat een uiting van verbazing? Had hij - die ze nochtans in het oog moest houden - nog niet gezien dat de daarnet nog grazende schaapjes op apegapen lagen; doet hij zoals de ‘ordebewaarder’ uit het vorige gedicht zijn werk niet goed (1994:166)Maarzelt hij voor hij de diagnose stelt? Is het dédain?

De verhouding dichter-lezer/criticus is, zo blijkt uit de vorige twee gedichten, niet zelden gespannen. In dit boek vol elkaar becommentariërende instanties wordt dat ook vaak duidelijk door het samenspel van gedichten en aantekeningen. Dees was een soort van criticus voor Rooze. Dat was hij ongetwijfeld in de ‘repeterende spuugwedstrijd’ die van 1837 tot 1840 geduurd heeft (1994:247). Hij werd opnieuw een criticus of een toegewijd lezer toen hij besloten had Roozes werk in zijn *Folklore Imaginaire de Flandre* op te nemen. Over *Harlekijnskyrie* staat in Dielemans potloodnotities: ‘Titel en eigenaardige indeling van D., verder “geen iota dan van R. zelf”’ (1994:241).

De criticus van de criticus spreekt van een eigenaardige indeling. Dees heeft Roozes gedichten, zoals gezegd, in reeksen onderverdeeld volgens genre: ‘Bucolica’, ‘Oden’, ‘Anacreontica’, ‘Epigram’, ‘Hymnen 1’, ‘Elegieën’ en ‘Hymnen 2’. Daarbij valt het onderscheid op dat Dees gemaakt heeft tussen twee groepen hymnen. Men kan zich afvragen op welke basis hij dat gedaan heeft. Het grootste verschil tussen ‘Hymnen 1’ en ‘Hymnen 2’ is dat de idee van de dood prominenter is in de laatste cyclus. De classificatie van Dees lijkt deels biografisch geïnspireerd, en in die zin weerspiegelt de indeling van *Harlekijnskyrie* de structuur van de bundel *Folklore Imaginaire de Flandre*, die het verhaal van kindertijd tot hoge ouderdom chronologisch vertelt. Dit verraadt dat iedere lezer die wat met de tekst van een ander doet bewust en/of onbewust een stuk van zichzelf in die tekst legt.

Een gedetailleerde genrestudie zou ons te ver leiden. Het is wellicht voldoende verrassend en in die zin onthullend dat ‘Mijlslaars’ (1994:174) in ‘Hymnen 1’ staat, en ‘Neuzense zondagavonden’ (1994:166) en ‘Formule van Schapenbout’ (1994:167) in ‘Anacreontica’. Dit toont meteen aan dat de labels die Dees gebruikte ontoereikend zijn. De indeling van Roozes *poésie pure* in klassieke genres heeft, zoals gezegd, iets van nieuwe wijn in oude zakken.

De idee dat de relatie dichter-criticus soms gespannen is, is ook belangrijk in de bespreking van het gedicht ‘Alabastron’ uit *Schoolschrift Blancefloer*:

> Grif me in je hart. Tatoeëer me
> in je onderarm. Want passie ís
> sterker dan de dood en verterender
> dan de zeeklei des doods. Haar vlammen
> zijn gloeiende pijlen vuur, oogstalend
> als de weerlicht. Stormvloeden kunnen
> passie niet uitdoven. Hele rivieren niet
> haar verdrinken. Toen Salomon de Koeijer
> je de gemeten van de Krekepolder aanbood
> draaide je hem je rug toe.
>
> (1994:34).

Op het eerste gezicht is dit gedicht niet erg metapoëtisch. Er zit een verwijzing naar het schrijven in de openingsverzen, maar die zegt op zich niet veel. Het gedicht lijkt in de eerste plaats een liefdesverklaring aan de liefde, een beschrijving van wat passie is. Passie kan zelfs de dood en de Honte trotseren.

Interessant wordt het gedicht voor ons vooral door de aantekeningen erbij. Dees zou over dit gedicht en over zijn jongere ik die het schreef gezegd hebben: '"Door de balorige destijds geheel in het teken gedacht van Leviticus XIX, 28"' (1994:234). Leviticus 19:28 luidt: 'Gij zult om een dood lichaam geen snijding in uw vlees maken, noch schrift van een afgedrukt teken in u maken; Ik ben de HEERE!'. Volgens W.J. de Wilde verwijst het woord snijding naar een heidens rouwgebruik, oorspronkelijk een bloedoffer om de goden gunstig te stemmen (De Wilde s.a:259). Tatoeëring, dikwijls met een afbeelding van de vereerde god, of een slavenmerk was verboden. Naar eigen zeggen zou de rebelse Dees deze wet uit Leviticus tegenspreken in 'Alabastron' en zijn geliefde oproepen tot ongehoorzaamheid.

Dieleman voegt een potloodnotitie toe aan de uitspraak van Dees: 'Mijns inziens een enigszins questionaire vertaling en toeëigening van Hooglied VIII, 6 en 7' (1994:234). Hij ziet dus meer overeenkomsten tussen 'Alabastron' en deze passage: 'Zet mij als een zegel op Uw hart, als een zegel op Uw arm; want de liefde is sterk als de dood; de ijver is hard als het graf; haar kolen zijn vurige kolen, vlammen des Heeren. Vele wateren zouden deze liefde niet kunnen uitblussen; ja, de rivieren zouden ze niet verdrinken; al gaf iemand al het goed van zijn huis voor deze liefde, men zou hem te enenmale verachten'.

Dieleman kan gelijk hebben: het gedicht vertoont veel overeenkomsten met deze passage uit het Hooglied. Wat hij doet, getuigt wel van een zekere stoutmoedigheid. De criticus meent beter te weten wat de inspiratiebron voor het gedicht is dan de dichter zelf. In zijn correctie noemt hij Dees' 'vertaling en toeëigening' ook 'enigszins questionair[...]' (1994:234). Het woord questionair staat niet in Van Dale, 'questionaire' wel: het is een lijst van vragen die bij een enquête worden gesteld of voorgelegd (Van Dale 1999:2713). Dieleman wil dus mogelijk zeggen dat het om een wat onderzoekend gedicht gaat. Als dat zo is, lijkt hij de weerspannige trek die Dees beweert te bezitten door zich de 'balorige' te noemen af te zwakken (1994:234). Het is echter ook mogelijk dat Dieleman met het woord 'questionair[...]' vraagtekens plaatst bij de kwaliteit van Dees' vertaling en toe-eigening, dat hij zijn interpretatie twijfelachtig vindt (1994:234). Volgens B.A. Venemans gaat het aan het begin van het zesde vers uit Hooglied, in een moderne versie vertaald als 'Leg mij als een zegel aan uw hart / als een zegel aan uw arm', om een zegelring die vaak aan een koordje op de boezem gedragen werd en zo goed bewaard, omdat verkeerde handen er misbruik van konden maken (Venemans s.a:449). Van een zegelring aan de arm zijn er volgens Venemans geen voorbeelden bekend; de ring werd natuurlijk ook wel aan de vinger gedragen. Een zegelring is iets helemaal anders dan de tatoeage waarmee Dees zijn gedicht opent. Een derde mogelijkheid is, ten slotte, dat Dieleman een en ander 'questionair[...]' noemt, omdat hij

vermoedt dat Dees de brontekst niet wou prijsgeven (1994:234). Dit kan een suggestie van plagiaat zijn.

In ieder geval is er de suggestie van een onbetrouwbaar auteur. Dieleman, die nochtans veel respect heeft voor Dees, wantrouwt hem en zijn auteursintentie, zijn aanwijzing. Misschien gelooft hij dat de dichter liegt, dat hij een deel van zijn invloeden probeert te verdonkeremanen om zelf met de eer (als 'balorige') te gaan lopen (1994:234). Misschien gelooft hij dat Dees zich (de invloed van) de passus uit Hooglied niet herinnert. Het is uiteraard mogelijk dat een dichter niet meer kan zeggen welke tekst hem precies beïnvloed heeft. Zeker een boek als de Bijbel, dat de mensen in hun jeugd ingebrand werd, kan op de duur voor een stuk van hem lijken.

De vraag of het hier om bewuste manipulatie of om een vergissing van de auteur gaat, is moeilijk te beantwoorden. Het is een feit dat de dichter niet altijd graag in zijn kaarten laat kijken en hij de lezer soms op het verkeerde been zet of in het ongewisse laat. In de noten bij het eerste 'Billet pour sous l'oreiller' uit *Groot eiland*, dat begint met de aanspreking 'Rimbaldio' (1994:193), schrijft een zoekende Dieleman:

> De herkomst van de naam Rimbaldio, die me gedachten ingeeft richting een figurant uit een Zauberflöte, niet thuis kunnen brengen. Hij kon zwijgen als het graf soms.- Op het verloren eiland Wulpen lag een Rembaudsdorpe, een Arembaudshille ter hoogte van het huidige Oostburg. De naam brengt me altijd de veelkleurige hem gezien hebbende jongen van 15, 16 in herinnering (1994:234).

Dit alles roept de gedachte op aan Rimbaud, die net als Van Ostaijen beïnvloed zou kunnen zijn door Dees. Maar in dezen geeft de dichter de criticus geen zekerheid. Hij vergroot het mysterie zelfs in zijn uitspraak bij het gedicht 'Onder honderd' (1994:213): '"Hommage discret à sa superbe Rimbaldité"' (1994:244). Het gedicht is gericht op de schoonheid van de geliefde: 'Onder honderd / duizend tot wie / ik in mijn eon / de ogen ophief // jouw voorhoofd / herdersdochter / de omdraaiingen / van je heupen', dus mogelijk beschrijft 'Rimbaldité' - met hoofdletter - haar uitzonderlijke begeerlijkheid (1994:213).

Ook in Dielemans aantekening bij de reeks 'Benedictie', waarin behoorlijk wat dialect voorkomt, klinken onzekerheid en een zekere achterdocht door: 'Boemenroeiers, in de klompekapperspraak van de Koewacht en omstreken zowel bomenrooiers als bommengooiers, *volgens hem*' (mijn cursivering, A.D.C.) (1994:241). Dieleman - nochtans zelf een Zeeuws-Vlaming - kent dit woord uit een blijkbaar zeer locale variant van het patois niet. Zijn 'volgens hem' schrijft de woordverklaring geheel op rekening van Dees en geeft lucht aan zijn wantrouwen (1994:241).

Dezelfde achterdocht is voelbaar in Dielemans aantekening bij ‘Litanie van de wegen’ (1994:18): ‘Het kan hem niet ontgaan zijn dat de broeders van Baudeloo reeds anno 1215 overgingen tot de orde van Cisterce, evenmin dat er andere orden vroeg actief waren in Vlaanderen langs de Schelde, zo de Wilhelmieten van Elmare onder Waterland-Oudeman’ (1994:232). Het feit dat hij ervan uitgaat dat Dees zijn geschiedenis kent, toont dat de criticus de dichter hoogacht. De dichter doet zich dommer voor dan hij is of - anders gezegd - hij manipuleert de dingen, zo vermoedt Dieleman, die klaarblijkelijk het gissen heeft naar zijn beweegredenen.

In het bovenstaande is het mogelijk dat Dees de boel wil bedotten, maar in zijn aantekening bij ‘Bij de geboorte, door de keizersnee, van een zöne van de Rözenhoek’ is Dieleman overtuigd van zijn onwetendheid en onschuld (1994:226). Het gedicht begint met: ‘De eerste na Caesar / geslaagde keizersnee, zie / ik, is zestiende-eeuws. Meester / werk van een varkensslager’ (1994:226). Dieleman reageert daarop met: ‘Varkensslager. Het was een varkens*castreerder*. Moest hij dat geweten hebben!’ (1994:245). Het is mogelijk dat Dees dit niet wist, maar het zou evengoed kunnen dat hij ook hier de realiteit heeft gemanipuleerd. Dieleman lijkt ons lezers in ieder geval het goede voorbeeld te geven door naar aanleiding van de verzen zaken op te zoeken. Dat is waar schoolmeesters als Dees en Hamelink van dromen.

Zoals gezegd, is ‘Alabastron’ op zich niet of nauwelijks metapoëtisch, maar wordt het gedicht dat door het samenspel met Dielemans noten. Dit is wel vaker het geval in *Folklore Imaginaire de Flandre.* Dikwijls gaat het in de aantekeningen om interpretaties van de criticus, maar even vaak laat de bevoorrechte getuige Dieleman Dees aan het woord. Er staan ontelbare citaten in de potloodnotities. Ik moet er, om het onderscheid tussen de auteursintenties en de interpretaties van de criticus te kunnen maken, van uitgaan dat Dieleman alle informatie die hij van Dees gekregen heeft tussen aanhalingstekens heeft gezet. Het is natuurlijk maar de vraag of dat - binnen de fictie - werkelijk zo is.

Naar aanleiding van ‘Alabastron’ schreef ik dat Dieleman gelijk kan hebben. Er zijn aantoonbaar meer overeenkomsten tussen het gedicht en de passage uit het Hooglied dan tussen ‘Alabastron’ en het citaat uit Leviticus.

Af en toe denkt Dieleman bij een bepaald vers aan een bron, die een andere lezer er moeilijk in zal kunnen terugvinden. Zo verwijst hij naar aanleiding van het woord ‘animula’ uit het gedicht ‘Cembalon’ (1994:37) naar Dante en diens *Purgatorio*, 16:85-93: ‘Gelijk een kind stapt ze uit de hand van God / die haar, nog eer ze er is, al innig aanziet / terwijl ze onbekommerd huilt en lacht, // de prille ziel, die niets beseft dan dat slechts / de blijdschap

van de Schepper haar beweegt / om gretig af te gaan op wat haar aanlokt. // Van kleine dingen proeft ze 't eerst de smaak / zodat ze daar, misleid, prompt achteraan holt, / als gids of bit haar zin niet elders richt'. Het woord 'animula' (1994:37) staat niet in de brontekst, in vers 88 gaat het wel over 'l'anima'. De passage zegt volgens Rob Brouwer dat God de idee van wat Hij gaat scheppen, de prille ziel, al koestert voor hij die feitelijk schept (Brouwer 2000:298). Verder luidt het hier dat de ziel als tabula rasa slechts ontvankelijkheid bezit, en dus ook niets anders weet dan wat de vreugde van de Heer haar heeft ingegeven als neiging tot wat haar aanlokt. In den beginne is dat Degene uit wie ze voortkomt, de vreugde van en om Hem. Terzine 91-93 is opvallend en onvergetelijk, besluit Brouwer, omdat datgene wat doorgaans als dramatische erfzonde wordt voorgesteld hier verkleind is tot een misleiding die kinderen parten kan spelen - een voorstelling die Dante dierbaar was.

Het gaat niet op de associatie van 'Cembalon' met dit fragment absurd te noemen. Rekening houdend met de fictie van de constructie in *Folklore Imaginaire de Flandre*, zouden we het overigens kunnen hebben over de auteursintentie van Hamelink, die blijkbaar wil dat de lezer deze passage opzoekt en in verband brengt met het gedicht. Toch klinkt het gedicht zelf verbazend hard in vergelijking met Dante: 'Gyptenes, animula / van mijn dorsvloer, wat / geef ik nog om je. Als er / jouwerzijds om mij peilsterren / geconsulteerd worden, ik merk / nooit iets. Bleven, mijnerzijds, / je ogen zo als ze van de sterren / uitgingen en dan weer nader stonden / dan mijn eigen ogen en daarom zo / van de Melkweg gestraft werden' (1994:37). Misschien heeft Dieleman zich laten inspireren door de reeks waartoe het gedicht behoort: 'Cembalon' maakt deel uit van *Schoolschrift Blancefloer*, geschreven voor de eerste vrouw die de hoofdfiguur kende en die als nog prille ziel stierf. Dielemans voorstel, of de interactie tussen noten en gedicht, maakt in ieder geval duidelijk dat iedere lezer zijn hoogstpersoonlijke (culturele) bagage aanspreekt tijdens het lezen, wat de interpretatie in een bepaalde richting duwt.

'Cembalon' is het tweede gedicht van de cyclus 'Zweving'. Bij die levitatie kan niet alleen gedacht worden aan de jonge liefde, maar ook aan de activiteit van de lezer. Hij neemt vaak een hoge vlucht, blijft steeds onzeker, kan de dingen niet vastpinnen, en hij hoeft dat ook niet te doen. Alle gedichten uit deze reeks kunnen, in hun samenspel met de noten, iets zeggen over zijn werk.

Het slotgedicht 'Syrinx' bevat een referentie aan het verhaal van de panfluit en geeft, zoals alle titels in deze reeks, een idee van achtergrondmuziek, die een filmscène helemaal kan kleuren (1994:38). Bij dit gedicht schrijft Dieleman duidelijk in eigen naam: 'Het terughoudendste en suggestiefste gedicht van de juveniele eros mij bekend' (1994:235). Er is

natuurlijk de verwijzing naar de tedere manier waarop Pan één werd met zijn geliefde nadat zij tot riet was gemetamorfoseerd, maar er zijn wel terughoudender en suggestiever gedichten over de eerste keer geschreven, meen ik. Iedere lezer leest anders.

> Op riep de karkiet het nadat
> een rietpassaat de wassende luwing
> vervoerd had. Ziehier de speelgenoten
> zoogkinderen van één moeder hun
> verkleefdheid voltooien. Zie
> de uitgezonderden van de wereld
> die hun zal zijn de vliedberg waar
> capillaire tederten *het zwart*
> *tempeest trotseren*. Riep
> de karkiet openlijk.
>
> (1994:38)

Het eerste gedicht van ‘Zweving’ kan iets zeggen over de manier waarop een lezer te werk gaat. Volgens Dieleman verwijzen regels 5-7 van ‘Cither’ (1994:36) naar de eerste twee verzen van ‘Onder de doornboom’ (1994:92), een gedicht uit *Runen van de ruin* dat over een passionele moord gaat en eindigt met een volksliedje dat die gebeurtenis verhaalt. De aantekeningen bij ‘Onder de doornboom’, waarin het spel met de aanhalingstekens prominent is, zijn: ‘“De molenarin en molenaar, een valse Sooize en een schijnbaar zeer sullige Allewies Oppeneer van Othene; de molenaarsgast, een Josephus Riseeuw, was daarheen een paar jaar tevoren overgekomen van zo'n zoetgevooisd Zeeuws eiland.” De acht regels die de ballade afronden werden in mijn jeugd nog gezongen in de hele Committimus’ (1994:238). Verzen 5-7 van ‘Cither’ (‘De verkroosde pauwenvijver roept / dat de diepbeoogde scoon en van / gedaante als de herten is geweest’ (1994:36)) brengt Dieleman via een pijltje in verband met het begin van ‘Onder de doornboom’ (‘Bij de weiput waar / de sibylle piste zong’(1994:92)). Beide passages houden een plaatsaanduiding in. Mogelijk gaat het om een en dezelfde plaats. Twee keer krijgen we water en geluid, maar de beschrijving is totaal anders. Hoe weet Dieleman dat het om dezelfde plek gaat, als dat tenminste is wat hij suggereert? Misschien heeft Dees het hem verteld, of misschien weet hij het omdat hij van de streek is, wat overigens verklaart dat hij het liedje over de moord kent.[159]

Dielemans aantekening bij ‘Cither’ toont aan hoe een lezer werkt. Hij gooit al zijn gewicht in de schaal, gebruikt alle mogelijke kennis die hij heeft bij het interpreteren en ziet een gedicht niet als een losstaand iets. Een oeuvre is voor hem een web, waarvan de

verschillende elementen naar elkaar verwijzen. Een crux in een gedicht probeert hij op te lossen met behulp van een fragment uit een ander gedicht.

Dat verzen elkaar kunnen verhelderen, zien we ook in het samenspel van ‘Blazoen’ (1994:16) uit *Angelus Domini* en een gedicht uit *Runen van de ruin*. In het eerste gedicht wordt het wapen van de streek beschreven. De ‘liebaard’ roept blijkbaar de herinnering op aan ‘[s]taande naar het zwaluwnest klauwende jonge kat op de stomme regenbak van een doodgezwegen noom Chris Dees’ (1994:16). In de aantekeningen staat: ‘Chris D. → Ongedempt Hellegat, Runen van de ruin’ (1994:232). In het laatste gedicht wordt duidelijk waarom de man doodgezwegen werd: hij heeft zelfmoord gepleegd. In het gedicht dat een gericht wordt, veroordeelt de spreekstem zijn oom zoals de rest van de goegemeente, maar hij lijkt zich daartoe gedwongen te voelen en is er achteraf niet gelukkig om - ‘hoorde ik mij uitslaan’, staat er, en ‘ik werd in de rug aangepord daaraan toe / te voegen het hartdoornige’ (1994:84). De ik-figuur vat het gebeurde samen: ‘“Om die heul met volle teugen / te slikken [...] zocht jij dus bij die grondonteigening / (door jouw door jou met koudbloedig Cal / vijnse gezagstrouw gediende Koninklijke / Overjordaanse Leeuweklauw) kop over kloten / je heil in je half droogstaande regenwel”’ (1994:84). In zijn aantekeningen bij ‘Ongedempt Hellegat’ verklaart Dieleman: ‘Christiaan Dees, de oudste broer van de grote Guiljaam, pleegde zelfmoord toen D. een jaar of drie was, hetgeen de Koninklijke Overjordaanse Leeuweklauw uit regel 27-28 in mijn ogen sterk op een ontsporing deed - en doet - trekken. Hij tilde daar niet aan’ (1994:237-238). In het gedicht lijkt de grondonteigening die de directe aanleiding voor de zelfmoord was een beslissing van God. God wordt met andere woorden aangeduid als schuldige, ofwel wil de ik-figuur zeggen dat zijn oom niet zo'n vroom gelovige was als hijzelf dacht, omdat hij de beslissing van zijn Heer niet aanvaardde en zijn leven in eigen handen nam. Dieleman velde in ieder geval een oordeel over de zelfmoord en over de verwijzing naar Christus - die ook in de naam van de zelfmoordenaar aanwezig is. Dat de lezer aanstoot nam aan bepaalde zaken in het gedicht, maakte Dees niets uit.

De dichter doet zijn zin; dat blijkt ook uit het derde ‘Billet pour sous l'oreiller’ uit *Groot eiland*:

> De vermaledijdste zwaarst
> erfelijk met kasseien belaste
> en beladen iconoclaste waar ik
> ooit tegen inkwam ben jij

> en in het kolekot waar je me
> kromsloot wegens afgoderij met je
> komen je oogopluikingen prachtig
> door. Het licht van oogstzeisen.
>
> (1994:215).

Bij dit gedicht geeft Dieleman als uitleg: ‘Ze had wat al te oudhebreeuws beeldhatend gereageerd op les deux billets die hij haar al gestuurd hád’ (1994:244). Hoewel zijn geliefde lezeres zijn stijl bekritiseert, past Dees die niet aan. Hij gaat tegen haar in, luidt het in de eerste strofe, en ook in dit gedicht komen vele beelden voor.

Het beeld, het visuele is uiterst belangrijk voor deze dichter. Het is zelfs zijn nalatenschap. In de laatste reeks uit *Folklore Imaginaire de Flandre* komt de oude dichter geregeld terug op gebeurtenissen uit zijn kindertijd waar hij nog niet klaar mee is. Een van de zaken die hem als jongen erg hebben aangegegrepen, is het ongeluk dat beschreven wordt in ‘Toelating tot het bloed’ uit de openingsreeks (1994:14). Het beeld van zijn vader die zijn vriendinnetje aanrijdt, is even prominent in ‘Wilsbeschikking’ uit *Lest Reuzenhoeks mombakkes*; het gedicht begint met: ‘Wie kind noch kraai bezit wil nalaten, wanneer hij het heeft, een beeld. Het in het weke geheugen van de erfgenaam inprenten zoals het in zijn eigen na de lange hardheid verbroosd geheugen ingeprent staat’ en eindigt met: ‘Tegen diegene die dit tot zich neemt en het daarna voor ogen heeft zegt een kindse geest in een kapotte leunstoel aan een vuile tafel in gebed gebogen over papier maar in triomf met de Diazblik opziend van de sneeuw des doods / para siempre: mi corazón’ (1994:222). In dit poëtische prozastukje overhandigt de dichter zijn erfenis aan de lezer die zijn erfgenaam is. Diegene die de erfenis aanvaardt, is hij erg dankbaar. Wat voor de hoofdfiguur het waardevolste in zijn leven was (een herinnering), zal dankzij de lezer immers blijven leven. Dit is dus opnieuw een voorbeeld van de bestendigende kracht die poëzie (en literatuur in het algemeen) is.

Lezen is, zoals gezegd, een roezige onderneming en het is onmogelijk vaste grond onder de voeten te krijgen; het is een ‘Zweving’ (1994:35). Maar niet alleen de lezer bevindt zich steeds op onzeker terrein. Ook de schrijver, die zijn eigen eerste criticus is, tast vaak in het duister. In *Schoolschrift Blancefloer* staat een reeks getiteld ‘Naschrift op grote afstand’. Daarover zei Dees als we Dieleman mogen geloven - want als de auteur (al dan niet gewild) onbetrouwbaar is, kan de lezer dat uiteraard ook zijn: ‘Na een tamelijke pauze na de voorlezing zeer stil “dit zijn de enige twee deuntjes van me die ik nooit en te nimmer begrijp.

Ik vrees het ergste voor ze. Ze zouden ook van dat goud van Kolchis kunnen zijn, per ongeluk ontstaan uit zwartsel"' (1994:236).

De laatste zin verwijst naar twee elementen. Ten eerste is er de mythologie: 'goud van Kolchis' (1994:236). In Kolchis was het gulden vlies erg belangrijk; een orakel had voorspeld dat de koning zijn koninkrijk, misschien zelfs zijn leven, zou verliezen als de vacht verdween (Jacquenod 1998:81). Los van het gulden vlies zou Kolchis een erg rijk land geweest zijn, met een grote goudrijkdom. Ten tweede is er een verwijzing naar de alchemie, waarbij men goud probeert te maken uit minderwaardige materialen. Zwartsel is wat dient om te zwarten, zwarte verfstof, die onder andere uit verbrand dennenhout en beenderen verkregen wordt (Van Dale 1999:4128).

Dit 'goud van Kolchis' zou 'per ongeluk' uit zwartsel zijn ontstaan, terwijl in de alchemie bestudeerde en verwoede pogingen gedaan zijn om van waardeloze stoffen goud te maken en ook Jason hard heeft moeten werken voor het gulden vlies (1994:236). Het is mogelijk bij 'per ongeluk' te denken aan een mislukking (1994:236). De auteur wou zwartsel gebruiken (een negatief gedicht schrijven), maar hij kreeg goud (een positievere boodschap dan gepland). De gedichten hebben, ondanks de vermelding of suggestie van een drama, beide iets triomfantelijks. Een woord als boodschap klinkt echter wat vreemd in de buurt van een bundel als deze, waarin de zuivere lyriek belangrijk is en waarin gedichten 'deuntjes' genoemd worden, wat de klemtoon op het muzikale plaatst en wat, ondanks het vermoeden dat de deuntjes van goud zijn, erg bescheiden klinkt (1994:236).

De dichter werd verrast door zijn eigen werk. Erg lijkt hij de zogenaamde mislukking niet te vinden: de gedichten vielen anders uit dan verwacht, maar hij heeft het mogelijke goud van Kolchis niet uit zijn verzameld werk gehouden. Toch vreest de dichter het ergste voor deze verzen. Waarschijnlijk vermoedt hij dat onbegrepen onbemind zal maken, hoewel het feit dat hijzelf deze gedichten nooit snapt zijn waardering ervoor niet uitsluit.

'[D]it zijn de enige twee deuntjes van me die ik *nooit en te nimmer* begrijp', zegt Dees (mijn cursivering, A.D.C.) (1994:236). Blijkbaar zijn er gedichten die de dichter altijd snapt, gedichten die de dichter soms snapt, en enkele uitzonderingen die hij nooit snapt. Dat zou kunnen impliceren dat het begrip, de interpretatie van een gedicht afhangt van de omstandigheden waarin de lezer het leest. Het kan ook betekenen dat de lezer *flashes* van inzicht kan krijgen, die hem even snel weer kunnen verlaten. Dit hangt samen met de gedachte dat een goed gedicht zich niet laat vangen en doodanalyseren. Ten slotte betekent het feit dat hij deze gedichten nooit ofte nimmer snapt mogelijk dat deze gedichten niet

gesnapt moeten worden. Misschien moet men er gewoon van genieten, zoals men ook van muziek kan genieten zonder dat men die helemaal begrijpt.

Dat een tekst ook een mysterie kan blijven voor de maker, toont aan dat de schrijver er geen volledige controle over heeft. Het gedicht neemt soms een loopje met de auteur. Een tekst schrijft zichzelf. De idee van de heilige auteursintentie en de goede lezing als reconstructie daarvan komt hier dan ook andermaal op de helling te staan.

De verwondering om de eigen tekst en de gedachte aan *poésie pure* komen terug in wat Dees volgens Dieleman zei naar aanleiding van de cyclus 'Sieraad' uit *Schoolschrift Blancefloer*: 'Alvorens de voorlezing te beginnen vrijwel tegen zichzelf "nu komen er drie, ha, heelspeciale speeldoosjes"' (1994:235). De dichter, die zijn eigen belangrijkste publiek is, vindt zijn gedichten zelf speciaal, dat wil zeggen goed en/of moeilijk te begrijpen. Het woord speeldoosjes herinnert de lezer niet alleen aan Van Ostaijen, maar past ook bij de titel van de afdeling, 'Sieraad'. Het roept de gedachte op aan een muziekdoosje met een draaiende ballerina, aan muziek en schoonheid. Het is de schoonheid van de geliefde en de liefde die dit juwelenkistje in verzen wil bewaren voor de eeuwigheid, zoals blijkt uit het laatste gedicht van deze cyclus, het al besproken '*Goudhartje*'.

Doordat het gedicht de controle van de dichter overneemt, zou men kunnen geloven dat het de dichter geschonken wordt. Uit de aantekeningen bij 'Ze laten me' blijkt echter dat dat maar zelden het geval is (1994:200). In dit gedicht is er een soort van processie aan de gang en: 'Ze laten me / hun madonna / met de aura zien. / Men kan haar haar strelen, / haar op zijn knieën nemen. / Ik keer mijn gezicht / naar de muur, naar / de zwarte kant van / mijn avond en zie / je aanbiddelijk doodshoofd' (1994:200). Er is sprake van een moedermaagd, die men kan strelen. Ongetwijfeld gaat het om een kunstwerk met een goddelijke aura. Door het beeld aan te raken hoopt men langer te leven of te genezen. Dit interesseert de spreekstem niet. Hij wendt zich af van het perspectief op het eeuwige leven en kiest resoluut voor de idee van de altijd komende dood. De eeuwigheid verliest het hier van de liefde voor de realiteit. Het gedicht komt uit de reeks *Groot eiland* - waar de dood nochtans niet zou bestaan - en moet dus een liefdesverklaring zijn aan de vrouw, wier lichamelijkheid en bijbehorende sterfelijkheid hij verkiest, zelfs boven de schoon- en bestendigheid van de kunst.

Dieleman rapporteert dat Dees over dit gedicht zei: '"Het enige dat bij mij ooit kant en klaar uit de hemel is kommen vallen. Tijdens de Axelse kermis aan de toog bij de weduwe Dhont, terwijl Het Scheepje - het stadium van de Borrels Cognac-zang was al ingetreden - van het geweld der baren bijna brak en ik keek naar een objectief heel aanlokkelijke blonde jongevrouw, die me volmaakt koud liet"' (1994:243). Ten eerste blijkt hieruit dat poëzie

meestal niet zomaar komt aanwaaien. Poëzie schrijven is hard werken. Interessant is, ten tweede, dat we de concrete aanleiding voor het gedicht zien. Daarvan is in het gedicht niet veel terug te vinden. Het literaire werk is geen directe neerslag van de realiteit. Marsman vergeleek de werkelijkheid met graan, de literatuur met jenever (Marsman 1979:596). De literatuur was volgens hem dus gemaakt van de werkelijkheid, ze was daarop gebaseerd, maar ze was meer dan dat. De schrijver moest immers de graankorrels/werkelijkheid bewerken en verrijken tot jenever/literatuur. Het beeld van de alchemie uit de aantekeningen bij 'Naschrift op grote afstand' is hieraan verwant: het kwalitatief hoogstaande product ('goud': gedicht) is voortgekomen uit een minder hoogstaande stof ('zwartsel': verdriet) (1994:236). De bundel *Folklore Imaginaire de Flandre* bewijst als geen andere dat een dichter de werkelijkheid kan vervormen en transformeren zonder de waarheid ook maar een ogenblik geweld aan te doen.

13.2.2. *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman*

Folklore Imaginaire de Flandre bevat niet alleen gedichten die metapoëtisch zijn qua thematiek. De bundel wordt ook metapoëtisch door zijn constructie. Hetzelfde geldt voor *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman.*

Op deze kaft wordt Hamelink niet voorgesteld als de bezorger van een gevonden manuscript. Zijn naam prijkt bovenaan als de auteur van wat twee-bundels-voor-de-prijs-van-één lijkt. Door het spel met de cursivering schijnt *Gesternten van Frederik de Zeeman* een afdeling van *Zeegezang* die het waard is apart vermeld te worden. 'Jacques Hamelink' staat in witte letters boven de titel; 'Frederik de Zeeman' behoort met zijn gele letters tot de titel. Uit de omslag kan dus al duidelijk worden dat Frederik een personage is. Zijn naam, waarin het woord ik weerklinkt, laat vermoeden dat hij een alter ego van de schrijver is. Wat het middenstuk in de naam F-reder-ik betreft, schrijft C.R. Boxer in zijn studie *The Dutch Seaborne Empire 1600-1800*:

> A characteristic feature of seaborne trade [...] in the Northern Netherlands was known as the *rederij*. This was a highly flexible type of co-operative enterprise by which a group of people would join together to buy, own, build, charter, or freight a ship and its cargo. Down to the second half of the 17th century the skipper or master of a vessel was very often the part-owner and directly interested in the sale of the cargo. The individual *reders* would contribute capital in varying proportions, and they might range from wealthy merchants on shore with substantial quotas to deck-hands with their mites (Boxer 1965:6-7).

Dat dit andere ik, Frederik, de zee trotseert, blijkt ook uit wat volgt op zijn voornaam. '[D]e Zeeman': het zou een familienaam - wat in de antroponymie bekend staat als een beroepsnaam - of een epitheton ornans kunnen zijn. De naam Frederik betekent 'machtige beschermer' (Van der Schaar en Gerritzen 1964:155). Als Frederik een machtige beschermer is, is hij dat voornamelijk van zijn eigen geheime tuin. Een gedachte aan vrede-rijk is niet ongepast bij deze zeeman die op het schip de vreemde eend in de bijt is.

Uit de kaft kan opgemaakt worden dat Frederik slechts een personage is. Toch lijkt de titel hem ook aan te wijzen als co-auteur. Er is de suggestie van een gevonden manuscript. Een en ander is hier minder expliciet, minder uitgewerkt dan in *Folklore Imaginaire de Flandre*. In *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman* is er geen voorwoord met uitleg over de geschiedenis van het manuscript. Toch voelt de lezer zich opnieuw uitgenodigd tot een pak-van-Sjaalmanspel.

Naar aanleiding van *Folklore Imaginaire de Flandre* schreef ik al dat het feit dat een dichter andermans werk in zijn bundel opneemt een relativering inhoudt van originaliteit en auteurschap. Die relativering wordt hier geradicaliseerd. In deze bundel is immers geen afdeling getiteld *Gesternten van Frederik de Zeeman* te vinden. De gedichten die van de hand van Frederik zouden zijn, staan verspreid over het boek tussen de gedichten die van Hamelink zouden zijn. Af en toe is het moeilijk te zeggen wie de auteur van het gedicht is.

In de inhoudsopgave staan twee reeksen met de naam Frederik in de titel: de derde reeks, 'Zangwijsjes van Frederik', en de zesde reeks, 'Frederiks favoriete zeeballaden'. In die titels lijkt Frederik aangeduid te worden als auteur, maar enig wantrouwen is nodig. De derde betekenis van het woord zangwijs is 'liedje', maar de eerste twee betekenissen zijn 'wijze van zingen' en 'wijs waarop iets gezongen wordt syn. melodie' (Van Dale 1999:4041). Het kan dus dat deze liedjes van Frederik zijn, maar het kan evengoed dat Hamelink deze gedichten gemaakt heeft op de wijze van zijn voorganger Frederik, zo kan de lezer denken als hij meegaat in de fictie. Het kan ook gaan om liedjes die Frederik graag zong. De gedichten uit de reeks 'Frederiks favoriete zeeballaden' hebben vaak iets van zeemansliederen. Frederik zou deze werken, of toch een aantal ervan, opgetekend kunnen hebben uit de mond van zijn muzikale mede-opvarenden. Het is in ieder geval duidelijk dat de traditie hier een grote rol speelt. 'La défaite sans avenir' (1997:137), de titel van het laatste gedicht uit deze reeks dat aan een personage van Melville is opgedragen, is een verwijzing naar 'Les Corbeaux' van Rimbaud (Rimbaud 2001:64). Het aan het begin van dit hoofdstuk behandelde 'Ridders van de vijftigriemsgalei', over de belevenissen van de Argonauten, behoort ook tot deze reeks. Dat is het gedicht met het hoogste metapoëtische gehalte in deze afdeling, niet alleen door de

intertekstualiteit, maar ook door de uitspraken van de kunstenaarsfiguur Orpheus. Voor het overige zijn hier niet zoveel metapoëtische statements te vinden. ‘Frederiks favoriete zeeballaden’ is dus vooral metapoëtisch door de vraag naar de rol van de traditie en het individu in deze reeks. Aangenomen kan worden dat die twee hier in een nauwe relatie staan. De dichter conserveert, wat bijvoorbeeld blijkt uit het begin van ‘De wil naar een zwart land’: ‘Men zingt het korter en langer, / dit hier is maar een versie / van de zang van de varensman / en zogezegd zijn nevenganger’ (1997:130). De dichter innoveert ook, wat zal blijken uit de bespreking van ‘Heilige van de Groenlandvaarders’ (1997:135).

Frederik duikt nog een paar keer op in de inhoudsopgave. Zijn naam komt zeven keer voor in de titel van een gedicht. Het gaat om de verzen uit de cycli ‘Hert der zee I’ en ‘Hert der zee II’, die deel uitmaken van de reeks ‘Kielbalk’ - waarin voor het overige onder andere mythologische gedichten staan zoals die te vinden zijn in *Boheems glas* en die dus van Hamelink lijken. Ook staat Frederiks naam vermeld in de titel van het slotgedicht, ‘Laatst gestolen papier van Frederik’ (1997:177). Deze titels maken duidelijk dat Frederik in deze gedichten aan het woord is, en suggereren dat hij er de auteur van is.

Daarnaast zijn er gedichten waarbij alleen vermoed kan worden dat Frederik de spreekstem is en hij er (zogezegd) de auteur van is. Zijn naam valt bijvoorbeeld niet in ‘Postvatting van de musicijn’, het tweede gedicht van de bundel dat nochtans duidelijk bij de verhaallijn van de ‘Hert der zee’-cycli en het slotgedicht hoort (1997:8). In ‘Golfjes van de zee van Groenland’ is een bootstierder aan het woord en spreekt die plots ene ‘Fluweel’ aan (1997:88). Fluweel is Frederiks bijnaam op het schip, wat laat vermoeden dat hij de maker van het gedicht is. Nochtans staat ‘Golfjes van de zee van Groenland’ in de cyclus ‘Jacobsschelp’ uit de afdeling ‘Zeehystoriaal’ - en de echte naam van Jacques Hamelink is zoals bekend Jacobus Hamelink.

Kortom, voor wie ertoe bereid is te geloven dat *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman* werk van twee schrijvers bevat, is het niet eenvoudig uit te maken wie nu precies de auteur is van deze of gene reeks, dit of dat gedicht. In de vorige bundel bestond voor wie de ‘Vingerwijzing’ als waar aannam geen twijfel over wie waar aan het woord w as; hier bestaat die twijfel wel. Zoals gezegd, duidt dit op de relativiteit van originaliteit en auteurschap en onderstreept het de stellingen die daarover ingenomen werden in *Folklore Imaginaire de Flandre*. Bij *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman* rijst ook de vraag hoe Hamelink aan het gevonden manuscript gekomen zou zijn. Daar hebben we het raden naar. Belangrijk is dat de auteur zich hier veel meer vrijheid lijkt te hebben veroorloofd dan in de vorige bundel. Als er een gevonden manuscript was, moet hij het herschikt hebben,

een deel van de gedichten uit hun reeksen gerukt hebben om ze onder te brengen in zijn eigen verband. Dit illustreert hoe ver een dichter kan gaan in het manipuleren van de traditie, wat ook geïllustreerd wordt door de opdrachten die in de inhoudsopgave staan. Daarin is de spreekstem uit de persoonlijke poëzie te horen, ook in de opdrachten die bij gedichten staan die aan Frederik toegeschreven worden. De spreekstem brengt daar niet alleen hulde aan zeehelden uit de geschiedenis, maar tekent er ook een poëtische stamboom.

In *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman* worden bepaalde hoofdstukken uit de zeevaartgeschiedenis herverteld. Uiteraard is het mogelijk gedichten op hun waarheidsgehalte te onderzoeken en de behandelde episodes uit de maritieme geschiedenis uit te spitten, zoals Kees van Domselaar heeft gedaan (Van Domselaar 1998:747). Hij heeft ontdekt dat in het gedicht 'Straat van Messina' (1997:30) - uit 'Armlastige zeespraak', een reeks waarin gebeurtenissen uit de Nederlandse zeegeschiedenis van de zeventiende tot en met de negentiende eeuw worden verhaald - een driemalig treffen tussen de Franse vloot en de Republiek der Nederlanden wordt gememoreerd dat in 1676 plaatsvond in de Middelandse zee nabij Sicilië. Tijdens de tweede zeeslag verloor admiraal Michiel Adriaansz. De Ruyter het leven. In het gedicht figureert dominee Jan Snoep, die in 1661-1662 predikant was op De Ruyters vloot. De dominee hekelde herhaaldelijk de losbandigheid van het scheepsvolk en schreef onder andere dat de drijvende Kerk meer leek op een Ecclesia Porcorum - een Zwijnenkerk - dan op de Gade van Christus. Het scheepsvolk had immers meer belangstelling voor Venus en Bacchus dan voor de God van Snoep. Na twee jaar ging hij aan wal. De godvrezende De Ruyter bleef op zee en stierf in den vreemde; de predikant was niet aanwezig. Zo verheldert Van Domselaar de openingsverzen: 'Hij stond op het zonnedek / en ds Jan Snoep die zo vrij was / geweest de Vloot te noemen een / Ecclesia Porcorum was nergens' (1997:30).

Ook in de reeksen 'Zeehystoriaal' en 'Scheepskroon' spelen de grote en kleine helden van de zeevaart een hoofdrol, meent Van Domselaar. Er is aandacht voor de uit Rotterdam afkomstige Witte de With, voor Van Noort die als eerste Nederlander de reis rond de wereld maakte, voor Willem Barentsz. en Jacob van Heemskerck op weg naar Nova Zembla, voor Pieter Heyn en zijn zilvervloot, voor Johan Maurits van Nassau die in het Recief - een strategisch stukje kustgebied van het huidige Brazilië - slag leverde met de Portugezen en er Mauritsstad vestigde, en voor Houtman en De Keyzer die de weg openden naar het latere Nederlands-Indië. De Le Maires komen ook aan bod. Vader Isaac Le Maire, ooit grootaandeelhouder van de Verenigde Oostindische Compagnie, zocht een weg via de West

om buiten het octrooi van de VOC naar Indië te varen. Met behulp van enkele kooplieden uit Hoorn rustte hij twee schepen uit - de Eendracht en de Hoorn - en hij stuurde zijn zoon Jacob daarmee weg om ten zuiden van Straat Magelhaes een doorgang te zoeken naar de Zuidzee. Omdat dat lukte, kennen we vandaag Straat Le Maire en Kaap Hoorn, verklaart Van Domselaar.

Van Domselaar gelooft dat de dichter ervan uitgaat dat de lezer zijn geschiedenis kent, omdat de gedichten zonder die kennis moeilijk tot leven komen. Dat laatste is misschien niet helemaal waar als men zich wil concentreren op de muzikale schoonheid, maar enige kennis van de zeevaartgeschiedenis helpt de lezer inderdaad in het boek te komen. Hoewel ik alle respect heb voor de onderneming van Van Domselaar, zal ik niet in zijn voetsporen treden door het waarheidsgehalte van de verhaalde feiten na te gaan. Waar nodig zal de context van de geschiedenis geleverd worden, maar zij is in deze studie geen doel op zich.

Interessant is de vraag naar het vertelperspectief die Van Domselaar oproept (Van Domselaar 1998:749). Hij meent dat de teksten duidelijk maken dat zij geschreven zijn door een tijdgenoot van ons die als een soort verslaggever ter plekke is en geen concessies wil doen ten aanzien van die gegevens die drie eeuwen later wellicht enige toelichting behoeven. Over de dichterlijke verslaggever, de ik uit de gedichten die doorgaans naar de naam Frederik de Zeeman luistert en die de centrale figuur van de bundel vormt, stelt hij: ‘Het is de “musicijn” uit de proloog, een buitengewoon erudiete, calvinistisch georiënteerde, bijzonder welbespraakte dichter, een zeventiende-eeuwer, van huis uit. Deze dichter verwijst net zo gemakkelijk naar de zanger Orpheus [...] als naar een collega uit de twintigste eeuw, naar [...][V]an Ostaijen [...]. Alle drie worden zij in deze bundel beschouwd als kaartmakers van een even imaginaire als “werkelijke” werkelijkheid’ (Van Domselaar 1998:749). Zo nu en dan, schrijft Van Domselaar, verraadt de getuige-verslaggever een kritische distantie tot de gebeurtenissen, die bijzonder modern aandoet. Dat is bijvoorbeeld het geval waar verhaald wordt hoe de Lage Landers een dominante rol speelden bij de slavenhandel in de achttiende eeuw. De Hollanders hebben flink geholpen bij het deporteren van duizenden zogenaamde Chaldeeërs uit de Afrikaanse binnenlanden bij Ivoorkust via Curaçao naar Noord-Amerika. In het gedicht ‘Peintures des Indes’ (1997:38) ziet Van Domselaar de dichter verwijzen naar een roemrucht geschrift uit de achttiende eeuw over deze kwestie, getiteld *Staatkundig-Godgeleerd Onderzoekschrift over de Slavernij, Als Niet-strijdig tegen de Christelijke Vrijheid* (1742). Het werd geschreven door dominee Jacobus Alisa Joannes Capiteyn, van oorsprong een negerslaaf die op elfjarige leeftijd gekocht werd door slavenhandelaar Steenhart. Die verkocht hem aan een hoge beambte van de Compagnie, ene Van Gogh. Hij

liet de slaaf theologie studeren in Leiden, om als predikant de slavernij te propageren. Op die manier konden de Hollandse calvinisten hun onfrisse praktijken met een gerust geweten voortzetten. Capiteyn werd erg populair. Zijn portret hing in vele huiskamers.

Zoals gezegd, maken de gedichten volgens Van Domselaar duidelijk dat zij geschreven zijn door een tijdgenoot van ons die als een verslaggever ter plaatse is en die doorgaans naar de naam Frederik de Zeeman luistert. De stelling dat er een twintigste- of eenentwintigste-eeuwer aan het woord is, is tot op zekere hoogte aantrekkelijk. Ze lost een paar problemen op - anachronismen als de naam 'Huig Ouwehand' in 'Frederik de Zeeman gekastijd om de poëzie' en die hier en daar opduikende en modern aandoende kritische instantie, bijvoorbeeld (1997:24). Het valt ook niet te ontkennen dat Frederik erg op de dichtersfiguur Hamelink lijkt. Maar als Van Domselaar schrijft dat de dichterlijke verslaggever *doorgaans* naar de naam Frederik luistert, geeft hij eigenlijk toe dat het moeilijk is Frederik als spreekstem te identificeren in alle gedichten (Van Domselaar 1998:749).

In *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman* treden verschillende vertellers op. Frederik komt geregeld aan het woord en daarbij hanteert hij de ik- en de wij-vorm. Ook in gedichten die niet direct aan Frederik kunnen worden toegeschreven, wordt meestal gesproken door iemand die bij de zaak betrokken is. Ook daar is er vaak een wij-vorm, waaruit zich af en toe een ik losmaakt. Niet zelden heeft de verteller het in zulke gedichten over een grote slag en over de grote baas, die hij zeer bewondert. In 'Averechtse zeeroofballade' gaat het bijvoorbeeld over Wybrandt Schram (1997:77). Diegene die daar in de wij-vorm spreekt, is lid van zijn *crew*. In 'Eenstemmige roep van het vlootvolk' roept de gehele bemanning na een slag: 'Waar zouden we zonder Michiel Adriaansen / gebleven zijn in de metafysieke zee-machtstrijd / toen de busschieters in de twee- of vierdaagse duisternis / van het grootscheeps theaterevenement met hun stukken ontploften' (1997:108).

'Averechtse zeeroofballade' is opgedragen 'Aan Schram's journaalhouder' (1997:181). In de opdracht bij de eerste cyclus uit 'Armlastige zeespraak', getiteld 'Stem opgevist met de zeealsem', wordt geciteerd uit het journaal van 'M.A.R.', Michiel Adriaanszoon de Ruyter (1997:179). In de opdracht bij 'Schittering van Schooneveld' staat een passage uit *Histoire de la Marine française* van Ch. de la Roncière (1899); de beschrijvende spreekstem uit het gedicht kan ons herinneren aan de stem van de schrijver-lezer die we kennen uit *Sacrale komedie*, maar anders dan in de meeste hervertellingen van Bijbelverhalen breekt hier geen ik door (1997:98). De talrijke citaten die in de gedichten uit *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman* staan, moeten ook uit journaals en andere historische bronnen komen. Titels als 'Stem opgevist met de zeealsem' (1997:29), 'Uit

de dode hand' (1997:33) en 'Regels uit een dagregister: 38e dode' (1997:35) zijn in dat opzicht duidelijk genoeg. In *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman* lijkt vaak een persoon aan het woord te zijn die het verhaalde heeft meegemaakt, of iemand die zich goed in de materie heeft ingewerkt. Het onderscheid tussen die twee is niet altijd te maken, wat al aantoont hoezeer het verre verleden nog voor een mens van nu kan leven.

In het al vermelde gedicht 'Straat van Messina - *kiellinie*' weet een ik-figuur heel goed waarover hij spreekt en vertelt hij het gebeurde aan een veel jonger iemand:

> Hij stond op het zonnedek
> en ds Jan Snoep die zo vrij was
> geweest de Vloot te noemen een
> Ecclesia Porcorum was nergens.
>
> Met gespreide vingers
> doe ik je voor: de van weers
> kanten vier eskaders doorzeilden
> elkaar schietend, tussen
>
> de eilanden Stromboli
> en Salino, hij staand op
> het zonnedek vanaf vier uur
> in de namiddag tot schroot
>
> zijn linkervoet wegnam en
> het bot van zijn rechterbeen
> verbrijzelde, op het zonnedek,
> in zicht van de Etna jochie.
>
> (1997:30).

Dit gedicht heeft iets van een ooggetuigenverslag. Er kan echter ook gedacht worden aan een opa die zich verdiept heeft in de zeevaartgeschiedenis en een sterk verhaal daaruit vertelt aan een kleinzoontje dat met open mond zit te luisteren, of - de eerste strofe is misschien te moeilijk voor een kind - aan een oud, wijs man die zijn wijsheid wil overdragen op een adolescent. In ieder geval doet de verteller - zeker vanaf de tweede strofe - zijn best om het verhaal bevattelijk en levendig te maken voor zijn toehoorder / toeschouwer.

In de andere twee gedichten van de cyclus 'Stem opgevist met de zeealsem' is geen ik te bespeuren. Het sterk aan Van Ostaijens berceuses herinnerende 'Wiegebedstede' luidt: 'Uit alle loze en fletse plaatsen / waar een zeegeur van grootheid / heerst zijn in de baai van Syracuse / toen zijn kippen in de ren gedaan; / toen ging de vlag werkelijk halfstok; / toen is de soberste admiraal gaan slapen' (1997:31). Ook uit het slotgedicht van de cyclus, waarin de

rest van het verhaal verteld wordt, zijn alle persoonlijke voornaamwoorden geweerd. En ook daar is het onmogelijk te zeggen of het om een (zogenaamd) ooggetuigenverslag gaat of om een geschiedenisles van iemand die zijn stof kent en een groot inlevingsvermogen heeft. ‘Zeedoodkist’ luidt: ‘Langs de lange kust terug / de Vloot met de doodkist, / om Namancos heen, passerend / Bayona's steunpunt vanwaar tot // en met Brest en Duinkerken aan / het Scheurtje de forten gerucht / voortbrachten van groetschoten op last / van een monarch geneigd tot poppekast, // van de Wielingen opwaarts totter / Schelling een stilte der lage / zeekanters aan boord komend, / de hardvochtige rouw tegen’ (1997:32).

De gedichten die aan Frederik worden toegeschreven, hebben een extradiëgetische en homodiëgetische (autodiëgetische of allodiëgetische) verteller.[160] Frederik is de hoogste vertelinstantie - hij wordt niet verteld - en hij heeft het verhaalde zelf meegemaakt, hetzij als hoofdfiguur, hetzij als getuige. Sommige gedichten die moeilijk aan Frederik kunnen worden toegeschreven, houden een hervertelling in van een mythe of van historische feiten door een extradiëgetische en heterodiëgetische verteller: hij is de hoogste vertelinstantie en heeft het vertelde niet zelf meegemaakt. In de eerste twee gedichten uit ‘De muze van Sicilië’, bijvoorbeeld, blijft de spreekstem vrij impliciet en objectief. Soms is de spreekstem minder neutraal. ‘Kaap de Hoorn’ uit de eerste afdeling is zo levendig dat gedacht kan worden aan een (ooggetuigen)verslag - aan een extradiëgetische en homodiëgetische verteller, dus - tot in het derde laatste vers het woord ‘zij’ valt (1997:14). Dan blijkt hij een extradiëgetische heterodiëgetische verteller te zijn. Ook in ‘Hoogte van Helsingör’ lijkt de verteller een emotionele band te hebben met het onderwerp (wellicht de dode Witte de With, die zelf aan het woord komt in ‘Post van dubbelwit’ (1997:102)), aangezien hij hem ‘mijn opkomende’ noemt (1997:100). De ik-figuur duikt maar even op en thematiseert zichzelf als verteller:

> Zal ik gering praten van de koning
> van Zweden die uit het fort Kronborg naar
> mijn opkomende eigenhandig het eerste schroot afvuurde
> en de zeeslag waarnaar hij verlangd had verloor vanzelf?
>
> Maar op kosten van Carl X Gustav
> is de wars gestrekte gebalsemd opgebaard,
> op diens last dag en nacht van een erewacht omringd
> geweest, in het raadhuis van Helsingör, ter hoogte van waar Witte
>
> de With sneuvelde. En 12 zwarte hellebaardiers gaan voort
> door de wil van de koning en zij brengen de zeeman naar zijn
> vriendin Coppenhage onder treurmuziek. En daar is hij zo verlaat
> aan boord genomen van een van de republiek ‘zonder enige ceremonie’.

(1997:100).

Wie de ik-figuur is, blijft onzeker. Dat hij een extradiëgetische verteller is, is duidelijk. Maar het is niet eenvoudig te zeggen of hij een hetero- of homodiëgetische verteller is. De vraag of hij het verhaalde meegemaakt heeft of niet is makkelijker te beantwoorden wanneer het gaat over die gedichten uit de afdeling 'Zeehystoriaal' waarin het lyrische ik uit de persoonlijke poëzie herkend kan worden, zoals 'Confrontatie met de vliegende hollander' (1997:69) en 'Acoustiek van Scheveningen' (1997:70). Daar hebben we een extra- en homodiëgetische verteller. Aan het eind van dat laatste gedicht is de familieman uit *Herinnering aan het verdwenen licht* aan het woord. Er weerklinkt een echo uit het gedicht 'Roos' (1986b:61) en is er sprake van 'mijn dochter' (1997:70).

Hamelink heeft zich opnieuw in een stuk geschiedenis verdiept en toont ons zijn mooiste vondsten uit die schatkamer. Dat doet hij op verschillende manieren. Er is de extradiëgetische en heterodiëgetische verteller. Er is de handpop Frederik en er zijn andere marionetten, van andere vloten. Een paar keer duikt het personage op dat we kennen uit hoofdstuk 12. We kunnen ons afvragen wie hier of daar precies aan het woord is. We kunnen ons bij verschillende gedichten de vraag stellen of we met een echt (gefingeerd) (ooggetuigen)verslag te maken hebben - een homodiëgetische verteller - of met de stem van een geïnteresseerde buitenstaander - en dus een heterodiëgetische verteller. Belangrijker dan die vraag is dat de traditie hier tot leven wordt gewekt. Hamelink bestrijkt, zowel qua inhoud als qua vorm, een rijk palet om dat te realiseren.

Volgens de achterflap bevat *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman* 'de essentiële feiten en namen uit de Nederlandse zeegeschiedenis, maar nog veel meer. Het lijkt zelfs de essentie van alle, al dan niet mythische, zeegeschiedenis te willen omvatten'. Het metapoëtische hangt daaraan vast. De bundel is 'tegelijkertijd zowel een ontdekkingsreis door de geschiedenis van de lyriek (die waarin verbeelding en realiteit, tegen elkaar opbiedend, elkaar in evenwicht houden) als een reactie op die geschiedenis en op die lyriek [...], en - "navigare necesse est" - een voortzetting ervan'. In het tweede deel van dit proefschrift had ik het al over de echo's die het eerste stuk van de titel oproept - Six van Chandelier en Pindaros. Uiteraard roept 'Zeegezang' ook de gedachte op aan het lied van de sirene. Het woord 'Gesternten' kan - zeker na wat vastgesteld werd over het beeld van de ster in andere bundels, en dan vooral in *Eerste gedichten* - beschouwd worden als een beeld voor de poëzie. Metapoëtisch zijn ook de opdracht en het motto. Het boek is opgedragen '[a]an Apollo, / God

van de Kust en de Inscheping, / Redder van Schepen' (1997:5). Apollo is ook de beschermer van de kunsten en van de poëzie in het bijzonder, maar het essentiële wordt bij Hamelink vaak weggeknipt. Het motto is een bede om inspiratie: 'Geef vissen in het want' - ook in het vorige hoofdstuk was het vissen metapoëtisch te interpreteren - zou '[u]it een oud Hollands zeelied' komen (1997:6). Het oude verraadt alweer het belang van de traditie.

Zeegezang inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman* begint met een dubbele proloog en eindigt met een dubbele epiloog. Dat laat vermoeden dat beide dichters die op de kaft vermeld staan een openings- en een slotgedicht gekregen hebben. In de tweede proloog komt de naam Frederik niet voor en toch is het vrijwel onmogelijk dit gedicht niet aan hem toe te schrijven. Dat hij hier met aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid aan het woord is, blijkt onder andere uit de verwijzing in de slotstrofe naar zijn deel van de titel van de bundel: 'tevens identificerend alle *gestarnte* in / de opgeslagen Argonautica van een Oude' (mijn cursivering, A.D.C.) (1997:8). In de tweede epiloog wordt Frederik wel bij name genoemd: de titel luidt 'Laatst gestolen papier van Frederik' (1997:177). Het is onwaarschijnlijk dat Frederik die titel zelf zou hebben gekozen; hetzelfde geldt voor de titels 'Frederik de Zeeman releveert zijn begin op zee' (1997:20), 'Frederik de Zeeman voorspraak van haaien' (1997:21), 'Frederik de Zeeman vertelt een storm' (1997:22), 'Frederik de Zeeman gekastijd om de poëzie' (1997:24), 'Frederik de Zeeman zingt voor zich uit tijdens een wacht' (1997:25) en 'Frederik de Zeeman zeldzaam voortgesleed' (1997:26). Dit zijn titels van stukjes poppentheater die Hamelink voor ons opvoert. Maar wie het spel meespeelt, kan denken dat Hamelink de gevonden gedichten voorzien heeft van een titel, zoals hij ook een overkoepelende titel ('*Gesternten van Frederik de Zeeman*') en reekstitels voor Frederiks werk zou hebben gezocht. Dat zou alweer een ingreep in de traditie zijn om die traditie levend te houden.

De proloog is getiteld 'Postvatting van de musicijn' (1997:8). Meteen wordt duidelijk dat de 'musicijn' anders is dan de anderen die op het schip leven - het schip dat bij Hamelink, zoals bekend, voor de samenleving staat (1997:8). De zeelieden willen hem aanvankelijk niet eens aan boord: 'Door een liefde die bleef slepen / aan het einde lelijk afgeknepen / mocht ik omdat ik stond te staren / en aan muziek leed, van hun strepen // en sterren om de dood niet meevaren. / Op deze nieuwe snelgaande fregatschepen / geen hangmatten vast van halvegaren' (1997:8). De ik-figuur is een dromer of een gek met een (blijkbaar vieze) ziekte: hij lijdt aan muziek. Bij het tweede vers is een bijgedachte aan een castraat(zanger) mogelijk - straks zal overigens ingezoomd worden op een reeks waarin de dichtersfiguur een ontmande is. De openingsverzen (die samen met verzen 3-5 niet bepaald de mooiste

grammaticale constructie vormen die ooit gevormd is, met die ‘door’ en die ‘omdat’, met die twee op elkaar geperste causaliteiten) kunnen iets onthullen over de ruwe zeebonken (1997:8). Ze suggereren latente homoseksuele gevoelens die de dichter tot hun ongenoegen in hen opwekt, wat hun weigering deels verklaart.

De openingsverzen kunnen eveneens iets duidelijk maken over de reden waarom de hoofdfiguur deze bende wil vervoegen. Mogelijk wil hij, getergd door liefdesverdriet, vluchten. Misschien scherpt zijn gebroken hart zijn reislust aan; misschien geeft het hem het zetje dat hij nog nodig had om het avontuur te gaan opzoeken en alles in de ‘Argonautica van een Oude’ met eigen ogen te gaan aanschouwen (1997:8). Het gedicht is ongetwijfeld niet voor niets opgedragen ‘[a]an de avontuurrijke zeevoyageur van The Rhyme of the Ancient Mariner’ (1997:179).

Een gebroken hart en zin voor avontuur zouden de hoofdfiguur ertoe aanzetten met ‘de onhandelbare / matrozentroep’ te willen meevaren (1997:8). Het is interessant op dit punt even stil te staan bij de opmerkelijke beschrijvingen die Boxer van het varende volk geeft (Boxer 1965:69). In zijn studie van het Nederland van de zeventiende tot de negentiende eeuw bespreekt hij het zogenaamde grauw. Die laagste klasse van stedelijke arbeiders was vooral talrijk in de grotere steden en werd door de hogere klasse met afgrijzen bekeken. Boxer verklaart: ‘The hard core of the *grauw* was composed of day-labourers, vagrants and the local unemployed at any given time, reinforced by other workers whose livelihood depended on casual employment and who were liable to instant dismissal. Sailors were often included in the *grauw*’ (Boxer 1965:69). Die laatsten hadden het het zwaarst, zowel aan wal als op het schip:

> Hard as were the living conditions of the industrial and agricultural workers, the life of the seafaring communities was even harder. The very nature of a sailor's calling, and the long cold winters to which the Netherlands were liable, meant that seasonal unemployment among the *varend volk* [...] was inevitable to some extent. [...] Despite the phenomenal growth of Dutch shipping and maritime enterprise between 1585 and 1650, there seems to have been a surplus of sailors for most of this period, and, perhaps, for the next sixty or seventy years. During this time a Dutch skipper could usually count on mustering a crew despite the low wages and the spartan rations which were the general rule. Such, at least, was the case with ships trading in European waters; for it was often otherwise with East and West Indiamen bound for distant seas and notoriously unhealthy tropical lands, from which there was not much more than an even chance of returning alive (Boxer 1965:73-74).

Volgens Boxer konden de zeelieden zich doorgaans minder goed bij hun harde lot neerleggen dan de stedelijke arbeiders en hun collega's in de landbouw. Muiterij was naar verluidt verre van zeldzaam.

In moreel en religieus opzicht vormden de zeelieden evenmin de *fine fleur* van de maatschappij. Tekenend vindt Boxer de al vermelde uitspraak van dominee Snoep over de varende varkenskerk. Het geloof zou volgens Snoep, die zoals gezegd in 1661-1662 deel uitmaakte van De Ruyters vloot, vooral weinig succes gekend hebben op *De Liefde*. Als we de slotverzen van 'Frederik de Zeeman zingt voor zich uit tijdens een wacht' (1997:25) mogen geloven, zou dat de naam zijn van het schip waarop Frederik werkt, maar in 'Nieuwst Sirenenlied' lijkt hij te zijn overgestapt op een 'Duinkerker kaperfregat' (1997:55) - Guus Middag heeft deze bundel niet voor niets een geval van historische fictie genoemd (Middag 1998). Boxer wijst erop dat De Ruyter een goed calvinist was - zoals ook in 'Eenstemmige roep van het vlootvolk' wordt aangestipt (1997:108) - en dat dit laat vermoeden dat er op andere schepen nog veel meer aandacht geschonken werd aan Venus en Bacchus (Boxer 1965:82). Vele zeelieden deden na hun terugkeer al hun geld op in bordelen. Amsterdam was toen al het mekka van de hoererij. De huisjes van plezier werden er door de machthebbers geduld, omdat zij bang waren dat de zeelui anders om het even wie zouden verkrachten nadat zij voet aan wal hadden gezet.

Volgens Boxer gaat het in zeventiende-eeuwse officiële rapporten en in de populaire literatuur van die tijd herhaaldelijk over de wilde en ongedisciplineerde natuur van het varend volk en de problemen die de officieren en werkgevers hadden om hun ondergeschikten in de hand te houden. Hij vermeldt dat de meeste officieren niet beter waren dan hun mannen, maar dat zij zich als hogeren-in-rang wel lieten gelden, en hij citeert

> Nicholas de Graaff [...]: 'Jan Maat, the least and lowliest person aboard, must be ready on the slightest nod or command of any superior, to do everything he is told without grumbling. At any show of reluctance, he is threatened and beaten with the rope's end. The sailors must climb and clamber in the shrouds and on the yardarms by day and night, in storm and tempest. They must load and unload the ships, and they must stand like a lot of subservient slaves with hat in hand by the gangway whenever the skipper or another officer leaves or returns to the ship' (De Graaff 1703 in Boxer 1965:78-79).

Boxer schrijft mensen als Isaac Le Maire een temperament toe vergelijkbaar met dat van twintigste-eeuwse operasterren en merkt op: 'The skippers of the East Indiamen, in particular, were repeatedly criticized for their propensity to play the shipboard tyrant' (Boxer 1965:81).

Naast brutaliteiten moesten de mannen van hun baas kunnen verdragen dat hij op hun rantsoenen bespaarde om het voedsel in Batavia te kunnen verkopen.

Wisten de opvarenden zich niet geheel naar de wensen van de kapitein te schikken ('Insolence to superior officers, blasphemy, drunkenness and fighting with knives *(snicker-snee)* were among the most common offences', meldt Boxer), dan waren de straffen die zij kregen niet van de minste (Boxer 1965:79). Frederik zal het aan den lijve ondervinden: 'Punishments included the death-sentence for murder, mutiny and homosexuality (usually by being thrown into the sea bound to the body of the victim or the other culprit); keel-hauling; ducking from the yard-arm; and nailing the culprit's hand to the mainmast; flogging with anything from ten to five hundred lashes; and imprisonment in irons on bread and water and in very confined quarters' (Boxer 1965:78-79).

Ondanks dit alles wil de hoofdfiguur in het tweede gedicht graag meevaren. Dat mag hij eerst niet van de mannen met 'strepen // en sterren' (1997:8). Er is de gedachte aan de strenge hiërarchie op een schip, maar de *stars and stripes* laten zich ook lezen als een cultuurkritische sneer aan het adres van Amerika, dat de koers van de westerse wereld bepaalt - in het slotvers wordt overigens vermeld dat het schip gemaakt is van 'Amerikaans grenen' (1997:8).

Op de duur mag de protagonist toch mee, wat hij te danken heeft aan de muziek, die daarnet nog een aandoening leek. Gerbrandy meent dat de hoofdfiguur zijn muziek zo heeft aangepast dat ook ruwe zeelieden ernaar willen luisteren (Gerbrandy 1998a), maar dat is niet zeker. De ik-figuur heeft de tegenstanders met zijn eigen wapens bevochten. Met de 'accoorden' die hem geslepen werden 'als scharen' heeft hij 'de onhandelbare / matrozentroep' getemd (1997:8). Hij heeft hen laten inzien dat zij hem nodig hebben, zij hebben 'uit [z]ijn snaren begrepen / dat de doorbreking van alle holle baren / en hun hele halswagerij roemloos waren // zonder muzijk' (1997:8) - het laatste woord kan de herinnering aan 'Neuzense zondagavonden' oproepen, waarin de poëzie verbeeld werd door urine. Maakt deze passage duidelijk dat de dichter moet doen en zingen wat het publiek, dat ervan droomt beroemd te worden en eeuwig te leven, wil? Misschien moet deze muzikant zijn toehoorders tot op zekere hoogte ter wille zijn om een plaats in hun midden te verwerven, maar het zal nog duidelijk worden dat de hoofdfiguur ook zijn vrijheden neemt en hij zijn eigenheid bewaart.

Omdat poëzie een middel tot bewaring is, moeten de zeebonken de 'musicijn' dulden (1997:8). Hij moet meevaren, niet echt als een van hen, maar als een getuige van hun avonturen die hij moet registreren voor het nageslacht. De dichter is dus een klerk, die aan onze tijd deelneemt om hem vast te leggen. De dichter heeft nog een andere functie. Hij kan

het ‘dansgek schorriemorrie met wangkepen’ entertainen, en niet alleen wanneer ze willen feesten (1997:8). Het gedicht eindigt met: ‘ik het uitschot // van Melancholia de ode aan Oceanië voordragend / tevens identificerend alle gestarnte in / de opgeslagen Argonautica van een Oude, / tegen Amerikaans grenen gesteund staand ik’ (1997:8). Poëzie biedt afleiding en troost in tijden van melancholie en heimwee. In ‘Postvatting van de musicijn’ vat de hoofdfiguur, kortom, op verschillende manieren post. Hij grijpt de kans op een job, hij begint eraan en met zijn verstand vat hij wat die job inhoudt.

Wat het identificeren van de sterren betreft, kan men zich afvragen: heeft de ik-figuur de sterrenkunde als hobby en doet hij dat voor zichzelf? Of wil hij de anderen de weg wijzen met aandacht voor het verleden (in de vorm van de ‘Argonautica’) en in een samenspel van literatuur en werkelijkheid (1997:8)? Waarschijnlijk is het een combinatie van beide. De dichter kan beschouwd worden als een gids. Hij staat niet voor niets vooraan op de boot en zit ook niet voor niets te schrijven vlakbij ‘de roergaande efebe’ - al kunnen de verzen ‘de kast voor de klare / achter de rug van de roergaande efebe me / tot muzieklessenaar’ ook suggereren dat de poëet daar clandestien, ‘achter de rug’ gaat zitten, zonder dat die stuurman het weet (1997:8). Dat de jenever zich binnen handbereik van de roerganger bevindt, is geen geruststellende gedachte.

Het enjambement net voor de slotstrofe maakt duidelijk dat de dichter zijn publiek als tuig beschouwt en vice versa, maar ook dat de ik-figuur meer op zijn publiek lijkt dan men zou denken. Hij is anders, maar niet helemaal verschillend van hen. Hij is ook uitschot, en zal (noodgedwongen) een dief worden op het schip. Het gedicht eindigt met een klein, zeer visueel portret van de dichtersfiguur, waaruit blijkt dat het geen makkelijke vaart is: ‘tegen Amerikaans grenen gesteund staand ik’ (1997:8). Er staat ‘gesteund’, niet geleund, wat te losjes en *rielèks* zou zijn (1997:8). De ik-figuur kan de steun in de rug goed gebruiken.

Frederik zal het inderdaad niet makkelijk krijgen op zee. Hij zal stormen doorstaan: letterlijk, zoals in het derde (proza)gedicht van ‘Hert der zee I’, en figuurlijk, zoals al blijkt uit het eerste gedicht van die cyclus. In ‘Frederik de Zeeman releveert zijn begin op zee’ worden twee - letterlijke - dieptepunten verhaald (1997:20). In deze beschrijving van de zeelieden die hij in het slotvers honden zal noemen, onthult Frederik niet alles in detail. Verzen drie en vier luiden: ‘(ik zwijg van hun zeekatholiekte, eeuwig sjagrijn over de kost, / hun rang in de orde der ware pikbroeken, bestiale camaraderie)’ (1997:20). Het beeld dat hij aan de hand van enkele taferelen biedt, is al schokkend genoeg.

Het gedicht begint met: ‘Ik voer uit met wrede zeevaarders die het melancholieziek kind / teersoep opdisten, ja op zijn bange weigering hem die ingoten’ (1997:20). Dat ‘melancholieziek kind’ is Frederik niet, maar hij valt eveneens ten prooi aan hun gratuit lijkende of snel uitgelokte wreedheid: ‘En toen ik er een voor zijn grove teen en wreef kwam trapte hij / me de buik van het schip in in pikkedonker bij de geteerde waar / en het kimwater, ik weke ziel vluchtte echter voor toenemende / ratten langs de trapleer terug omhoog’ (1997:20). Na dit eerste dieptepunt wacht er hem een zekere warmte. Op zijn vlucht voor de ratten loopt Frederik ‘in de armen van de / zeegeleerde zeilmaker geboortig van Las Palmas’, die hem meeloodst naar zijn naaiatelier en hem voorleest over Olivier van Noort (1997:20). Het zegt wellicht wat over het gebrek aan kennis van de traditie dat Frederik nog nooit gehoord heeft van Van Noort en dat die laatste blijkbaar beter bekend is in Spanje dan bij zijn landgenoten - bij Hamelink leeft vaak de idee dat men geen sant in eigen land is. Opvallend is in dat verband ook dat de man die een Spaans schip kelderde geprezen wordt in een Spaans boek: ‘el / holandès Oliverio van Noort, tan célebre entre los mas célebres / piratas de su siglo, por su pericia, por su denuedo y sobre todo / por su osadía’ (1997:20). Het woord pericia betekent vaardigheid, expertise; het woord denuedo moed en stoutmoedigheid.[161]

Het gevecht waar het over gaat, is een David-en-Goliathverhaal.[162] Aan het eind overvaart een bootje de resten van een schip dat tien keer groter was. De lengte van de zin suggereert hoe ademloos Frederik naar het verhaal luistert:

> Olivier van Noort? Nooit had ik gehoord van die
> op gouddrift geraakte Rotterdamse walhaai Manilla naderend met
> de Mauritius, een notedop inh scherp vijftig man, welks touwage
> gekapt werd, vlag neerging, Oliviers volk onder het hardhouten
> boevenet wijkend, van daar met pieken en roers de overspringers
> van de van vuren berstende halve kokosnoot van vijfhonderd
> opvangend tot na drie vier uur spraak van Castilië's volhoudende
> keurhelmen op zijn achterkasteel die Oliviers totaal kapot zijnd
> Olijver met opgestoken lont bij het buskruit de Boze voorspelend
> de zijnen opnieuw motiveerde en de vervolgens steil zinkende San
> Diego en de massa verstrooidzwemmers (een monnik op een bultzak
> om misericordia kwakend) grof schroot spreidend overvoer.
>
> (1997:20)

Het feit dat Frederik zich dit alles zo goed herinnert, heeft te maken met zijn tweede dieptepunt, dat in zekere zin ook een overwinning was omdat hij hierdoor een trapje gestegen is in ‘de orde der ware pikbroeken’: ‘De her / innering eraan is scherp want die achtermiddag, als een van zes / man op een rij op het koord balancerend, deed ik onvoorbedacht / en bij puik

weer van de ra een meeuw na, duikmogelijkheid / ter plaatse ruim een mijl, en werd voor dood opgedregd' (1997:20). De gedachte aan een zelfmoordpoging lijkt ongepast. '[D]ucking from the yard-arm' was een straf volgens Boxer, maar daar is hier geen sprake van (Boxer 1965:79). Een val uit onhandigheid lijkt het evenmin te zijn geweest. Hoewel de formulering van Frederik een grapje kan zijn dat de ware toedracht van de zaak moet verhullen, lijkt hij eens lekker gek te hebben willen doen. Hij heeft - ongetwijfeld met de armen gespreid - een meeuw nagedaan. Het loutere feit dat hij zijn stunt overleefd heeft, bevestigt voor de mannen zijn kracht. Het slotvers luidt: 'Amainad, perros!: van mijn dieptepunt begint mijn victorie'. Amainad is de informele tweede persoon pluralis, de affirmatieve imperatief van het werkwoord amainar.[163] In een maritieme context betekent het het innemen, het verlagen van de zeilen. Het betekent eveneens gaan liggen, zoals het gaan liggen van de wind. Ook betekent het verbum in de figuurlijke zin opgeven, en ten slotte geduldig zijn. De hoofdfiguur lijkt de anderen dus aan te raden hun pesterijen op te geven, of zegt: Wacht maar af.

Dat Frederik zijn kracht bewezen heeft, wil niet zeggen dat hij na deze ontgroening geheel aanvaard wordt door de pikbroeken of dat ze hem met rust laten. In het openingsvers van het volgende gedicht, 'Frederik de Zeeman voorspraak van haaien', valt opnieuw het woord 'wrede': 'Om de wrede eros die heerst op / zee moet je antiek matroos wezen / met doorstoken hand aan de mast / staand' (1997:21). Volgens Boxer was het gebruikelijk een zondaar voor straf met de hand aan de mast vast te nagelen (Boxer 1965:78). Proberen we met behulp van zijn studie te achterhalen wat Frederik gedaan kan hebben om dat te verdienen, dan kan het geen moord, muiterij of homoseksualiteit geweest zijn. Op die misdrijven stond immers de doodstraf: de schuldige werd gewoonlijk in zee geworpen, vastgebonden aan het lichaam van zijn slachtoffer of van de man met wie hij de zonde had begaan. Misschien - de titel wijst in die richting - heeft Frederik een gebrek aan respect getoond voor een officier, heeft hij iemand tegengesproken. Wellicht heeft hij op de zenuwen van een meerdere gewerkt door kritiek te geven op diens plan, dat in het gedicht ten uitvoer wordt gebracht ('de sleeplijn / nagezien, een haak nieuw aangezet / en het zaakje met een vod eraan in / gegooid [...], de ijzergrauwe haai / jeses jongesj, hoogopgehaald [...], / hem de rotogen uitgestoken [...], / mooi een vaatje aan zijn staart ge / knoopt; [...] na de straffe / wegworp [...] de maats, het haaie / bloed van hun handen afgevogen hebbend / aan hun werkbroek, elkaar beglimmend / van lol de haai wijzen: weg duikkunst, / de zon zijn vel barnend zoals het de / schenners van eigen soort de schurft / moest') met de opstandige musicijn als gedwongen toeschouwer aan de

mast, mishandeld en vernederd als de haai die hij wou beschermen (1997:21). Frederik krijgt zo iets van een Christus, die niet voor de mens maar voor een andere soortgenoot lijdt.

Het kan geen toeval zijn dat 'de yeti' en zijn mannen een haai klein willen krijgen (1997:21). Zo willen ze het gevaar dat die voor hen vormt bezweren en lachen ze de dood uit. Frederik beschouwt de haai echter niet als een verpersoonlijking van het kwaad. Het dier lijkt in dit gedicht niet bozer dan de mens. De 'musicijn' (1997:8) noemt zichzelf hier tot viermaal toe een 'wacht haast' (1997:21). Die nadruk maakt duidelijk dat hij met ongeduld wacht tot de marteling is afgelopen, maar Frederik stelt zichzelf hier ook voor als de bewaker van een moraal die niet geldt aan boord en die hij, zelfs wanneer hij al aan de mast gespijkerd staat, zo vurig wil verdedigen dat hij zich heel even Polydeukes waant, de bokser onder de Argonauten, en hij zich wil losrukken. In die moraal ligt besloten dat een haai niet minder is dan een mens, dat alle wezens gezegend zijn met een ziel. Samen met die van de haai lijken de 'visse- / zieldoders' dan ook Frederiks ziel te willen kraken (1997:21).

Het geloof in de ziel heeft tot gevolg dat bij de omschrijving 'schenners van eigen soort' niet alleen gedacht kan worden aan homoseksualiteit maar ook aan de verwantschap tussen mens en haai (1997:21). Het 'bloed' in de slotverzen 'Wacht haast / zelf verwonderd om een opkomen voor / het uiterste bloed van de wereld' is een echo van het bloed dat uit Frederiks hand opwelt wanneer hij zich wil losrukken en dat suggereert eveneens een familieband (1997:21). Die familieband lijkt er overigens ook te zijn met andere wezens die door de bemanning gevangen worden. Op de vangst in het 'Nieuwst Sirenenlied' kom ik straks uitgebreid terug (1997:55). In 'Golfjes van de zee van Groenland' is de 'bootstierder' aan het woord en geeft hij instructies bij het vangen van een walvis (1997:88). Frederik werkt aan de operatie mee, maar doet dat blijkbaar tegen zijn zin, zonder liefde, (bewust) slecht. Hij wordt erom vermaand met de woorden: 'Helahola Fluweel, speel je zo ooit viool?' (1997:88).

'Golfjes van de zee van Groenland' begint met de aanspreking 'Mottige homo's' (1997:88). De officier die Frederik tegen de haren heeft ingestreken, wordt in 'Frederik de Zeeman voorspraak van haaien' 'de yeti [...] die de pik op hem heeft' genoemd (1997:21). In de openingsverzen wordt de 'wrede eros die heerst op / zee' aangewezen als de ware oorzaak van het gebeurde (1997:21). Het luidt ook nog, zoals gezegd, dat de mannen 'elkaar beglimmend / van lol de haai wijzen: weg duikkunst, / de zon zijn vel barnend zoals het de / schenners van eigen soort de schurft / moest' (1997:21). Het is mogelijk dat in de laatste verzen de opvattingen van de zeebonken doorklinken, maar het kan evengoed dat (ook) Frederik die geregeld meisjes van plezier bezoekt homofobe neigingen heeft. Terwijl Orpheus in 'Schaduw van de Argo' goed en wel uit de kast is, zijn de dingen in de gedichten over

Frederik en zijn medeschippers veel minder duidelijk; bij hen lijken ze verborgen te moeten blijven. Zoals ik al schreef, suggereren de openingsverzen van 'Postvatting van de musicijn' dat de fluweelzachte Frederik bij de mannen allerlei gevoelens wekt die zij liever zouden laten slapen in de oubliette van hun geest. Voortdurend wordt hier homoseksualiteit gesuggereerd en even vaak wordt die homoseksualiteit verworpen. Dit voortdurende spel van suggestie en verwerping wijst op een gevaarlijke onderdrukking van verlangens, die zich op agressieve wijze in andere dingen uiten. Eros wordt Thanatos, wordt agressie ten opzichte van het begeerde.

Wat het metapoëtische betreft: hier wordt gevist, maar het is misschien wat vergezocht de haai te beschouwen als een beeld voor het gedicht, dat beschadigd zou worden. 'Frederik de Zeeman voorspraak van haaien' maakt duidelijk dat de dichter een andere moraal heeft dan de gemiddelde medemens. De dichter engageert zich op zijn manier, hij komt op voor zijn soortgenoten en idealen, al wordt hem dat niet in dank afgenomen en heeft het onaangename gevolgen voor hemzelf. Hier wordt alweer duidelijk hoe weinig respect men heeft voor de schrijver. Er kan immers vermoed worden dat men zijn schrijvershand doorboord heeft.

In het eerste gedicht van de cyclus 'Hert der zee II' krijgt Frederik alweer een straf. Ditmaal heeft die rechtstreeks te maken met zijn schone letteren. In de eerste regels van 'Frederik de Zeeman gekastijd om de poëzie' maakt de ik-figuur een duidelijk onderscheid tussen zijn muziek en zijn gedichten: 'Rond mijn viool mogen ze aanliggen maar / mijn poëzie houd ik voor mezelf' (1997:24). Van de eerste mag ook het volk - het plebs op het 'analfabetenschip' dat, niet te vergeten, een beeld is voor onze maatschappij - genieten (1997:24). De tweede schrijft hij voor zichzelf en wil hij niet delen, of toch niet met dit publiek. Wellicht vermoedt hij dat zijn reisgenoten zijn verzen niet zullen appreciëren, met alle mogelijke gevolgen vandien. Het moet in dat verband opgemerkt dat de titel van dit gedicht de poëzie aanwijst als Frederiks misdaad, terwijl hij eigenlijk niet gestraft wordt om zijn gedichten zelf maar wel omdat hij papier gestolen heeft.

Het probleem is inderdaad dat Frederik geen papier heeft om zijn poëzie te noteren. De machthebbers op het schip willen hem niet van het nodige voorzien. De zaak waarvoor hij papier nodig zou kunnen hebben, schatten ze duidelijk niet hoog in: 'Pampier / is op dit analfabetenschip mijn monopolie, / Fluweel, briest de Oude boven z'n register. / Dat haalt hem de koekoek want de hofmeester / gaat groot op een pak van ruim 1000 vel A4. / "Schrijf je sexbrieven maar op je buik, ja" / hoont me die gecorsetteerde dienbladheffer / verdwaald op zee, een hoge borst opzettend, / "heb ik zelf hard nodig, ik houd namelijk zo / mijn eigen

journaal bij" - die dameskapper' (1997:24). Deze passus kan een idee geven van de vernederende wijze waarop een dichter middelen moet proberen te krijgen, middelen die hem vaak geweigerd worden, omdat er andere belangen spelen en omdat hij niet ernstig genomen wordt. Er rest deze dichter die zijn muze - blijkbaar heeft hij geen gebrek aan inspiratie - gehoor wil geven dan ook geen andere keuze dan te beginnen stelen uit de 'hutkoffer zonder knip' (1997:24). Een tijdlang gaat alles goed, maar: 'De papiervindplek is haast / uitgeput als ik verlinkt word en incapabel tot / teruggaaf van eigendom mag kromstaan maar liever / mijn kont rauw dan zelfs maar de gedachte aan míjn poëzie / als achterkant van jouw kloteproza, Huig Ouwehand' (1997:24). De eigennaam die hier een scheldnaam wordt, werd al besproken in het tweede deel van dit proefschrift. De vermelding van deze populaire muzikant is een van de anachronismen die aan te wijzen zijn in de Frederik-gedichten. Hier wordt een onderscheid gemaakt tussen *high* en *low culture*, tussen poëzie en 'kloteproza' (1997:24).

'Frederik de Zeeman gekastijd om de poëzie' biedt een schets van de manier waarop onze maatschappij omgaat met dichters. Zij moeten volgens de goegemeente werken als iedereen en kunnen dus niet al hun tijd aan de kunst spenderen: 'tussen dekzwabberen / en touwpluizen door' schieten Frederik kwatrijnen toe (1997:24). Dichters zijn veroordeeld tot bedelen bij mensen die veel macht maar vaak weinig goede wil of bedoelingen hebben - bij subsidieorganen, bijvoorbeeld. Er wordt hun weinig of niets gegund - Frederik wordt trouwens 'verlinkt' - want voor de meeste mensen is poëzie pure papierverspilling (1997:24).

Uit de slotverzen blijkt niettemin de enorme trots van de dichter. Hij geeft meer om zijn poëzie dan om zichzelf. Het beklemtoonde 'míjn poëzie' is een herhaling van de gedachte in de openingsverzen - dat de dichter in de eerste plaats voor zichzelf schrijft - en toont aan dat hij zijn poëzie hoog inschat (1997:24). Dat blijkt ook uit enkele - wat ik maar zal noemen - vreemde woorden die in 'Frederik de Zeeman gekastijd om de poëzie' voorkomen. Ten eerste noemt Frederik zijn werk een 'canzone' (1997:24), een lyrisch gedicht van gelijkgebouwde strofen, zoals geschreven door Dante en Petrarca (Van Dale 1999:575).[164] Wat verder staat 'Sela', een 'muziekteken in de Psalmen, dat men gewoonlijk aan het eind van een kleine afdeling vindt en dat een verandering van maat of stem te kennen geeft, syn. *rustpunt*' (Van Dale 1999:3030). Dat kan verschillende dingen betekenen in dit gedicht. Dat de periode waarin hij poëzie kon schrijven op gepikt papier een rustpunt voor hem was, en/of dat er een trieste wending in het verhaal - het verraad en de straf - aankomt. In ieder geval beklemtoont het woord 'Sela' het muzikale van zijn werk en suggereert het dat de dichter zijn poëzie ook met de psalmen vergelijkt (1997:24).

Woorden als ‘canzone’ en ‘[s]ela’ contrasteren pijnlijk met de eenvoud, het banale van het enige waar het Frederiks poëzie aan ontbreekt: papier (1997:24). Het contrast wordt verscherpt door woordspel. In het vierde vers staat gewoon ‘papier’ (1997:24). Wat verder luidt het dat Frederik ‘rissen quatrijnen toe[schieten] / die niets missen gvd dan pappier’ (1997:24). Dit kan de lezer herinneren aan het spelletje dat Hamelink gespeeld heeft met godin-goddin; Bartosik wees op de plompe muziek die de tweede d met zich meebracht (Bartosik 2000). Diezelfde plompheid brengt de tweede p in het woord ‘pappier’, dat bovendien bestaat uit de weinig verheven componenten pap en pier (1997:24). Het kan bijna niet aardser, niet minder verheven, niet laag-bij-de-grondser. Het feit dat ‘de Oude’ het monopolie meent te hebben op ‘[p]ampier’ - een woord dat in Van Dale de vermelding ‘volkstaal’ heeft gekregen (Van Dale 1999:2476) - zegt iets over zijn niveau (1997:24).

Over de poëzie waarvoor Frederik het papier nodig heeft, staat er: ‘De poëzie floreert / enorm en wel in een semi-epieke vorm starring / de godsgek geworden bootstierder Abel Brouwer / die zich met huid en haar geeft aan de Cachelot / voor de zonden der walvisjagers’ (1997:24). In *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman* staat een gedicht dat aan deze beschrijving beantwoordt. Het is te vinden in de reeks ‘Frederiks favoriete zeeballaden’ en is getiteld ‘Heilige van de Groenlandvaarders’ (1997:135). Het bestaat inderdaad - er was sprake van een ‘canzone’ - uit twee strofes van twintig verzen (1997:24). Lyrisch is het niet. Volgens Frederik vertoont het een ‘semi-epieke vorm’ - de ‘semi’ maakt al duidelijk dat de dichter zijn handen niet laat binden door het formele (1997:24). ‘Frederiks favoriete zeeballaden’ bestaat dus niet alleen uit liederen die de dichter heeft opgetekend uit de mond van zijn mede-opvarenden. Hij heeft ook eigen creaties geleverd, of eigen recreaties van bekende verhalen. In dit verhaal komt de gedachte terug die we al in ‘Frederik de Zeeman voorspraak van haaien’ zagen: dat een vangst niet altijd een goede zaak is. In ‘Heilige van de groenlandvaarders’ gaat het over het schuldgevoel dat Brouwer kwelt nadat hij een walvismoeder gedood heeft en het zoenoffer dat hij daarom wil brengen. Wanneer de boot aangevallen wordt door een potvisstier, stapt hij in diens muil.

Niet zelden geniet de hoofdfiguur van de aanwezigheid - in alle vrijheid - van dieren. In ‘Frederik de Zeeman vertelt een storm’ gaat het tempeest (‘Dan hoor je ze roepen als papkinderen hoor - / de grootste turken en kankerlijders zowaar / bij de gapassioneerdsten - naar de Almachtige / en zijn zoon en diens draagmoeder’) tot ieders opluchting gauw liggen, ‘want deze travades verstillen / vlug en een leutig ons omspelende walvis / had een ruimende bries bij zich, daarmee / deden we net iets meer dan de stroom / doodzeilen, geen vuiltje nog aan de lucht’ (1997:22). In ‘Frederik de Zeeman zingt voor zich uit tijdens een wacht’ denkt

de dichter terug aan een nacht bij een hoertje en besluit hij zijn terugblik met ‘Maria van mijn stikdonkere nachture op zee, de witte / boegsnede van de Liefde en de dolfijn vooruit’ (1997:25). Meestal betekent het feit dat een dier gevangen wordt dat de schoonheid ervan kapotgemaakt wordt.

In ‘Frederik de Zeeman zeldzaam voortgesleed’ is dat echter niet het geval (1997:26). Het gedicht beschrijft een langdurig geluksmoment (‘een wittebroodsweek’) waarin het grauwe van de dagelijkse realiteit van het grauw ‘zeldzaam’ overstegen wordt (1997:26). Een en ander wordt grotendeels bepaald en veruiterlijkt door muziek. Muziek was belangrijk aan boord, poneert Boxer: ‘If the food was often bad, and the discipline sadistically severe, vocal music seems to have done much to sooth the savage breast of Jan Maat. Many voyagers commented upon the sung of chanted orders which formed such a feature of daily life aboard the Indiamen. Sea-shanties helped to lighten the undeniably heavy work’ (Boxer 1965:93). Er moeten ook duetten en groepsgezangen met koorwerking geweest zijn. In ‘Frederik de Zeeman zeldzaam voortgesleed’ worden de liederen en de goede luim uitgelokt door de vertedering om een dier dat beter behandeld wordt dan de haai van daarnet, niet toevallig door een kind:

> Een wittebroodsweek werd aan
> gebroken beginnend met de op de kluiverboom
> gehurkte mascotte die rees, elf, hen lief
> in zijn armen geklemd de regenboogvurige
> dolphijn voorhield, hun met zijn bezitloze
> melktandlach een oude devotie uitbeeldde.
> Die stemming sloeg op de jannen over die
> nijver wederkerig met de grauwe meeuwen
> in het want uitwaairend hun werk deden bij
> vol bewustzijn der voortschieting van hun
> vitae door de gestadig boven de kim opkomen
> de azuurruimten, in hun deun met Neptinus'
> drietand de Steigersteeg in het Nieuwediep,
> de Mulleestriet op Zinkepoer, de Zeedijk,
> de Zandstraat en Grove Griet opporden: een
> mondharmonica, een handschelp en mijn viool
> hen accompagnerend. En van de snaarstrakke
> schoten tot de basspanten van de laadruimen
> (honderdduizend daarin opgesloten kanaries)
> de muziek van onze moeder onze lijflyriek
> omhulselen en het liep alles uit op iets
> rein anderwereldlijks
>
> (1997:26).

Al wordt Frederik de Zeeman hier ‘zeldzaam voortgesleed’ en heeft hij het veel vaker en om uiteenlopende redenen moeilijk op het schip, iets van de roes uit dit gedicht lijkt essentieel te zijn voor de dichter en hem - ondanks alles - tot een echte zeeman te maken (1997:26). Het slotgedicht van de bundel, ‘Laatst gestolen papier van Frederik’, klinkt zelfs behoorlijk triomfantelijk (1997:177). De idee dat poëzie alles is, zit al in de opdracht: ‘Aan de gedeporteerde Camões die zijn poëzie redde uit de schipbreuk op de Mekong’ (1997:184) - een zinspeling op het leven van de Portugese auteur van *Os Lusiadas* (1524/1525-1580) en op Slauerhoffs *Het verboden rijk* (1932).

> Van het volk dat het Zuidzeeeinde bewoont
> nam ik de sterkieskunst over en als er meer
> wereld bestaan had was ik daarheen gevaren
> om voor de men-sen te zingen minneliederen van
> mijn voedster, in haar en mijn eenvoud uitdagend
>
> uit lust tot vocale schoonheid. Die zijnde
> de daad die mijn mond enigszins vrijwaart van
> zekere dood, want de straalwinden dienden mijn
> medium bovenwolks met onwaarschijnlijke locale
> klaarte, mondiaal om Helios soms mijn halo's.
>
> En vraag je me nu, in Patria, waar de solist
> verachtelijk wordt afgeschilderd als een grof
> aan lager wal geraakt kwaker, te komen staan
> zingen op het podium van Poetry International,
> dus voor de toren van Babel, met een microfoon
>
> voor de stem, van Sion? Ahoy rederij uit de stad
> van Witte, hoor je mij? Zingen zal ik en licht
> de hindoekinderen van Taprobane bereiken maar
> nooit met behulp van een apparaat tussen hen
> en mijn mond. En ook dat, bij de god!, is gloria.
>
> (1997:177)

In de eerste strofe valt de wederzijdse beïnvloeding van culturen op. Het ik heeft de sterkieskunst - in de vorige bundels bleek Asael volgens de regels van die kunst tot een ster gemaakt - overgenomen van een volk dat hij bezocht heeft. In ruil daarvoor heeft hij iets van zijn traditie achtergelaten: de minneliederen van zijn voedster. Het woord uitdagend kan deels verklaard worden in dat verband. De dichter daagt de ‘men-sen’ - het personaalpronomen ‘men’ maakt de onderneming breed en betekent wellicht dat iedereen, hoe verschillend ook, eenzelfde kern heeft, maar vermoedelijk is de muzikaliteit die het liggend streepje met zich

meebrengt hier nog belangrijker dan het inhoudelijke - ertoe uit deel te nemen aan de vruchtbare uitwisseling (1997:177). Uitdagend betekent dan zoveel als uitnodigend. Maar als we naar het vervolg van het gedicht kijken, wordt duidelijk dat de ik-figuur, de solist, weet dat wat hij doet in onze wereld als provocatief wordt beschouwd, in ieder geval niet gangbaar is. '[U]itdagend // uit lust tot vocale schoonheid': het muzikale en het esthetische zijn hier essentieel (1997:177). Al wekt de vraag uit de voorlaatste strofe misschien een andere indruk, muziek en esthetiek worden veronachtzaamd in onze cultuur en de spreekstem beseft dat hij voor de goegemeente een provocateur is, zonder het misschien echt te willen zijn.

De dichter komt zelfverzekerd over, hoewel hij nuchter blijft. Hij heeft het over 'de daad die [z]ijn mond *enigszins* vrijwaart van / zekere dood' (mijn cursivering, A.D.C.) en hij weet dat zijn succes te danken is aan de plaats waar hij kan zingen (1997:177). Hij heeft een hemels stukje wereld gevonden waar de omstandigheden optimaal zijn. Aangezien er daarnet nog sprake was van sterkieskunst en de ster in vroeger werk verbonden werd met het gedicht, kan zijn stem in dat hemels stukje wereld vergeleken worden met zo'n hemellichaam. Zelfs wanneer ze er niet meer is na 'zekere dood', blijft ze in die regionen nagalmen, schitteren (1997:177).

'Patria' klinkt als veel minder vruchtbaar terrein (1997:177). Daar is geen sprake van een open hemel waarin het stemgeluid van de dichter ver gedragen wordt; er is sprake van een hoge muur die iedere akoestiek om zeep helpt. De Bijbelse 'toren van babel' roept de gedachte op aan hoogmoed en aan spraakverwarring, en aan daaruit voortvloeiend onbegrip (1997:177). De microfoon (die de stem vervormt) en duizenden hoorapparaten zouden er nog niet voor kunnen zorgen dat de dichter daar echt gehoord wordt.

In de slotstrofe wordt de perceptie en behandeling van de kunstenaar aangeklaagd. De groet die de spreekstem brengt aan de stad van Witte de With, Rotterdam, is dan ook een sliepuitgebaar. Hij gaat niet op de uitnodiging in. Hij blijft waar hij is, ogenschijnlijk zonder publiek, maar met enorme mogelijkheden om toch gehoord te worden door iemand, door mensen die zijn loutere schoonheid appreciëren - hoogstwaarschijnlijk mensen die zijn taal niet kennen en hem niettemin beter begrijpen dan de lui in 'Patria' (1997:177). Zijn glorie is een ander soort van glorie dan die die zo belangrijk is in het vaderland, waar het steevast luidt dat de dichter-einzelgänger aan lager wal geraakt is en hij weinig respectvol beschouwd wordt als een 'kwaker' (1997:177). Deze dichter is bewust mondiaal, niet mondain.

Ook Van Domselaar heeft opgemerkt dat de dichter hier commentaar geeft op de positie van zijn schrijverschap (Van Domselaar 1998:750). Volgens hem is dit onderwerp in een eigenaardige context geplaatst: de bekeringsdrang van de Hollandse calvinisten. In

tegenstelling tot het rooms-katholicisme is het calvinisme als exportproduct nooit erg succesvol geweest, schrijft hij. Er werd geprobeerd het ingang te doen vinden op Sri Lanka, wat mislukte, terwijl de Portugezen het op hun Taprobane wel klaarspeelden een levendige rooms-katholieke geloofsgemeenschap te vestigen, tot zij door de Hollanders verdreven werden en het eiland de naam Ceylon kreeg. Van Domselaar meent dat Frederik zich in het slotgedicht als een gedreven anachronist met de calvinistische zendelingen op Ceylon/Taprobane identificeert. Als dat zo is - het is de vraag of hij wel naar Taprobane gaat, want mogelijk kunnen de hindoekinderen hem van ver horen, zoals de mensen van Rotterdam -, wil hij volgens mij andere dingen overbrengen dan godsdienstige. Deze door zichzelf gezonden zendeling lijkt ook meer respect te kunnen opbrengen voor de cultuur van de 'hindoekinderen' dan zijn voorgangers (1997:177).

Van Domselaar stelt wel terecht dat het gedicht de polemische toon van een dichter ademt die zich miskend voelt in zijn land maar niet van plan is enige concessies te doen aan het trendvolgende publiek (Van Domselaar 1998:750). Schouten merkt op dat de identificatie van de over de oceanen zwervende Frederik met de dichter compleet lijkt in het slotgedicht, met een sneer richting vaderland dat hem niet op waarde schat, en hij ziet dat als een belangrijk thema: 'De rondtrekkende, balladen zingende Frederik met zijn "Pampier is op dit analfabetenschip mijn monopolie", heeft natuurlijk wat weg van Hamelink zelf maar ook een gedicht als dat over de onmogelijke "Witte de With op de loopplank" lijkt tenslotte over de verwaarlozing van de dichter door zijn vaderland te gaan' (Schouten 1998).

Vele elementen uit het slotgedicht - een zekere triomf en het gevoel zijn element te hebben gevonden - zijn ook te vinden in 'Oorlam', het eerste gedicht van de eerste cyclus van de reeks 'Zangwijsjes van Frederik' (1997:50). Na de bespreking van 'Laatst gestolen papier van Frederik' is het verleidelijk bij de titel 'Oorlam' te denken aan de doofheid van het publiek. De titel heeft echter in de eerste plaats andere betekenissen. *De* oorlam is ten eerste een man van ervaring en ten tweede een bevaren matroos (Van Dale 1999:2339). Koopvaardijmatrozen, ten derde, gebruiken het woord voor een oorlogsmatroos. *Het* oorlam is het rantsoen jenever dat op vaste tijden aan de matrozen van de marine uitgedeeld werd, of een borrel in het algemeen. Ongetwijfeld is het het best hier aan een ervaren zeeman te denken: 'Mijn ziel zocht vergeefs / vertier op de vaste aarde / haar zuster; aan het eind / ging ze scheep om niet // en nam de oceaan, een kraaie / nesttolling in de godsleegte / zich tot speelruimte, mijn / gore gepredestineerde ziel' (1997:50). Dit is het eerste gedicht van de cyclus 'Zeevarende ziel', waaruit veel af te leiden valt over de figuur van de dichter.

In zijn balorigheid lijkt ‘Oorlam’ niet alleen op ‘Laatst gestolen papier van Frederik’, maar ook op de eerste proloog van *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman*. Als we de redenering volgen dat deze bundel twee prologen en twee epilogen telt omdat iedere dichter die op de kaft vermeld staat zijn bijdrage zou hebben geleverd, moet ‘Jaaghout’ een gedicht zijn van Hamelink (1997:7). In zijn openingsgedicht wordt lucht gegeven aan hetzelfde gevoel van noodzakelijke of noodgedwongen vrijheid als in ‘Oorlam’: ‘Omdat het nergens is in / Patria niet meer en niet / aan enige overkust waar inderdaad / de plaatsen en de namen bijkans / verlorengingen, omdat het alleen // maar op zee was en op zee kon en kan / zijn is het in de evenaarstiltezones / van het onvergelijkelijke voor / een topzeilbries uit / het Vliegendhart’ (1997:7). Het laatste woord van het gedicht is de naam van een schip van de VOC dat in de Schelde verging in 1735; het wrak werd gelokaliseerd in 1979 en werd daarna langdurig onderzocht.[165] Het belangrijkste deel van het slotakkoord is uiteraard het hart.

De spreekstem heeft zijn geluk wel moeten zoeken op zee, omdat hij zich nergens anders thuis kan voelen. Zijn claustrofobie, zijn weigering of onvermogen zich te settelen omdat dat per definitie gevangenschap met zich meebrengt, wordt in de openingsverzen gesuggereerd door het enjambement: ‘Omdat het nergens is in / Patria niet meer en niet / aan enige overkust’ (1997:7). Verzen drie tot vijf van ‘Jaaghout’ bieden een commentaar op kolonisatie en de desastreuze gevolgen ervan aan die ‘overkust’ (1997:7). De namen en plaatsen gingen er bijna verloren: in plaats van de inheemse cultuur te respecteren, drongen de kolonisatoren de hunne op, waardoor ze schoonheid verwoestten.

Voor de dichter is het onderweg-zijn essentieel, het tussen-twee-werelden-zijn. Het reizen is voor hem belangrijker dan het aankomen, het avontuur belangrijker dan de bestemming. Zijn boodschap van vrijheid en openheid lijkt er een voor de toekomst. In de opdracht wordt alle hoop gevestigd op het kind: ‘Aan een jongetje van de Noordzee bij Vlissingen dat op een kille toekomstige lenteavond zijn speelgoedscheepje laat varen’ (1997:179).

Het Hamelink-gedicht ‘Jaaghout’ lijkt op het Frederik-gedicht ‘Oorlam’. Ook los van het ideeëngoed zijn er tekenen van verwantschap tussen de twee auteurs aan te stippen. Het woord Patria is er een van: het komt voor in de eerste proloog (van Hamelink) en in de tweede epiloog (van Frederik). Verder duikt het op in ‘Toneel tegenover Batavia's kerkhof’ (1997:76) en ‘Dood op het water, goddin met duifje’ (1997:156), gedichten die niet meteen aan Frederik toe te schrijven zijn. Een ander voorbeeld is het woord evenaarstiltezones: dat neologisme, dat de droom oproept van een omgeving die niet gehinderd wordt door de ruis die onze triestige vorm van communicatie domineert, staat niet alleen in Hamelinks proloog, maar ook in

'Frederik de Zeeman voorspraak van haaien'. Denkend aan de critici die *Folklore Imaginaire de Flandre* een slechte mystificatie noemden, kan men stellen dat *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman* minstens even doorzichtig is door het terugkomen van zulke opvallende woorden. Met een andere invalshoek kan men zeggen dat deze termen duidelijk maken dat de traditie doorwerkt.

De vrijheid van de ik-figuur is geen echte keuze geweest. Zoals gezegd, is ze noodzakelijk, maar ook noodgedwongen. In 'Zangwijsjes van Frederik' maakt de hoofdfiguur geen geheim van de harde kanten die zijn roeping heeft. In een gedicht getiteld 'Geconcipieerd onder de wonderboom' staat Jona centraal, die profeet was tegen wil en dank (1997:60). Uit zijn verhaal wordt duidelijk dat het niet makkelijk is bepaalde boodschappen te moeten brengen, ergo dat een dichter die zichzelf als een profeet beschouwt een moeilijke opdracht heeft. Hij kan zijn verantwoordelijkheid echter niet ontlopen. Er is een macht die groter is dan hij en die hem soms als een speelbal lijkt te gebruiken.

Een van de moeilijkste kanten van het schrijverschap is de eenzaamheid. De dichter heeft geen soortgenoten aan boord; de zeelui staan niet open voor zijn diepzinnigste gedachten, alleen voor de verstrooiing die hij kan bieden. In 'Lacrima' - een gedicht dat een traan is om een afwijzing - luidt het: 'Schijtebroeken en kroegkapiteinen had ik trouw / gediend met *Mijn ziel in stervenspijn* en altoos / het wachtvolk *Van uit een nieuwe wereld treedt* / *een man mij aan in blote reet* gereciteerd // ja voorgebauwd' (1997:51). Het laatste citaat is een zinspeling op 'Van uit een nieuwe wereld treedt / Een man mij aan in enge kleed', socialistische verzen van Gorter (Gorter 1949:192). De dichter lijkt wel een juke-box in 'Lacrima'. Hij speelt voor ieder wat wils - het liedje voor de angsthazen en dronken kapiteins lijkt minder grof dan dat voor het schorriemorrie dat op wacht staat. Zonder fout brengt hij wat van hem verwacht wordt. Hemzelf is echter geen verlossing vergund. Een mede-opvarende is de hoofdfiguur opgevallen. Hij is anders dan de anderen in die zin dat hij de spreekstem de toekomst hoopvol tegemoet laat zien. Het hoofdpersonage wordt echter ontgoocheld wanneer hij toenadering zoekt: 'toen ik zelf hoezee het goud / en lazuren visioen van de toekomstmens kreeg / en meende hem dat te moeten zeggen / en hij terugzei "sodemieter op"' (1997:51).

In de cyclus 'Regenboogblues' is de protagonist evenmin vrij van zelfmedelijden. In de regenboog - het symbool van het verbond dat God met de mens sloot na de zondvloed - komt het iriseren terug dat belangrijk was in het vroegere werk. Hij staat voor de schoonheid en 'iets anderwereldlijks', maar aan de keuze voor de regenboog hangen ernstige gevolgen

vast, zoals de keuze voor de roos consequenties had in *Tweede gedichten* (1997:26). Hier uit de dichter zijn verdriet daarover, zijn blues, ook een kunstvorm.

Het eerste gedicht, 'Blues van de funeste liefde' (1997:62), is een zwarte versie van 'Oorlam' en 'Jaaghout', waarin de triomf ook al niet ondubbelzinnig was. Hier betreurt de dichter het dat hij zich nergens anders dan op zee kan thuisvoelen, wat hem helemaal op zichzelf terugwerpt: 'Jij, in elk café een vreemde, oh yeah. / En je leven over de hele globe incognito / en verstrooid. Dus alleenspraken met je barre / spiegelbeeld, altijd aan de tap je tegenover' (1997:62). In de tweede strofe voelt hij zich opgejaagd en aangevallen. Zijn kwelduivels zijn hoogstwaarschijnlijk buitenstaanders (ruwe collega's, critici, etc; er lijkt sprake van racisme), maar een deel van hen lijkt ook in hem te wonen: 'Of op weg daarheen bij je kladden gepakt, nikker / ziel, door je duivels; achtervolgde kruk' (1997:62). Hij hoopt steun te krijgen van iets dat maar een beeld is: 'je enige / hulp verhopend van, onder haar avondende rookkolom, / de blinde voorstedelijke gasfabriek, omdat Zij Zwart is // en je in de rug' (1997:62). Deze verzen zijn Bijbels geïnspireerd. Het hoofdpersonage wil die Bijbelse, hogere wereld in onze wereld zien. Ware verlossing is echter niet mogelijk, ook niet bij de 'taveerneklaproos': 'en als je voorland spoorstave- / emplacementen met weer de taveerneklaproos: je leven / vóór je, waarvan je allang schoon genoeg hebt' (1997:62). In de slotstrofe, waar even in het gedicht naar het gedicht gewezen wordt, lijkt het dan ook alsof de ik-figuur een stap zet in een val of tredmolen: 'en jij; naar binnen gaand door een deur om dit / te noteren, aan een kroegtafeltje van Kaap / Keerweer. Maar een machtige fee wou het' (1997:62). De machtige fee wint altijd. Ook hier, waar de idee heerst dat lijden tot kunst kan leiden.

Al klinkt het openingsvers 'Ik ben de met mijzelf gehuwde' wat eenzaam, het gedicht 'El Invulnerable' is triomfantelijker dan het vorige (1997:64). Het verschil tussen verbeelding en realiteit - en vooral het feit dat de dichter meer in de eerste dan in de tweede leeft - speelt hier een grote rol. Anders dan in 'Blues van de funeste liefde' lijkt de ik-figuur in dit assertieve gedicht even onaantastbaar als de machtige fee: 'Ik ben de met mijzelf gehuwde, / de na twee, drie besmeuringen door Tridacna / en het erekoningschapje van een koraalatol / van vrouwen afkerige kavakauwer. // Viool Frederiks, kielbalk Jasons, hebt jullie / niet getrild aan de oevers van de Phasis / van het gejammer van Prometheus en nog eens / toen de adelaar uit de Caucasus opvloog? // Het varkensvlees der antropofagen, de broodvruchten / zowel als de rauwe vis geweekt in citroensap / heb ik, de Crusoë-de-luxe, geconsumeerd // met Medea in de grot van Kirkè, ik maker / van scheepjes even eindeloos alle zeilen bij / in een fles als mijn hart op de hoge zee' (1997:64). In de realiteit is de spreekstem iemand die

miniatuurbootjes in flessen maakt - een precisiewerkje dat het schrijven van een gedicht kan verbeelden. In zijn fantasie beleeft hij dankzij die bootjes de grootste avonturen. Zijn verbeelding kent geen grenzen, waardoor verschillende werelden in dit zogenaamde verslag kunnen samenkomen. Het bevat onder andere verwijzingen naar *Robinson Crusoe* van Daniel Defoe (1719), naar Te Rangi Hiroa - Sir Peter Henri Buck, die de Polynesische mythologie bestudeerde en die een rol speelt in de reeks 'Armlastige zeespraak' - en de klassieke mythologie. Hoewel het gedicht een lofzang is op de verbeelding die niet kapot te krijgen is, heeft wat de hoofdfiguur doet iets van fraude of van een troostprijs.

'El Invulnerable' klinkt verbetener en in die zin bitterder dan die andere liefdesverklaring aan de fantasie, de eerste epiloog van de bundel, die van de hand van Hamelink zou zijn. 'Reëel wezen van hoge statuur' is een positiever gedicht, waarin het wonder plaatsvindt (1997:176). Het is ook kinderlijker. Er is bijvoorbeeld het rijmpje in de openingsverzen, die door de vermelding van de plaatsnaam Ossenisse - een dorp in Zeeuws-Vlaanderen, deel van Hulst en gelegen aan de Westerschelde - op het begin van een limerick lijken. Een 'wurmensteker' - ondanks zijn blijkbaar bescheiden maatschappelijke status en weinig verheven hobby wellicht het reële wezen van hoge statuur uit de titel - bereikt een soort van droomtoestand tijdens het vissen op een 'loodeeuwmiddag' (1997:176). '[H]alf buiten westen / van de wiegeling zijner erfzee' kan de hoofdfiguur aan die 'loodeeuwmiddag' ontsnappen (1997:176). Aan het eind van het gedicht kan hij over zee lopen en aan boord gaan van de 'Hemelsebruidegom' die hij heeft zien verschijnen (1997:176). Het feit dat dit in een droom gebeurt, doet geen afbreuk aan de werkelijkheidswaarde van de ervaring. De hoofdrolspeler die het aardse met het hogere verbindt, kan een beeld voor de dichter zijn.

Het belangrijkste metapoëtische gedicht uit de reeks 'Zangwijsjes van Frederik' is 'Nieuwst Sirenenlied' (1997:55). Het staat in de cyclus 'Sirenade' - een serenade aan de sirene - en zoals gezegd, is het opgedragen aan Van Ostaijen. Ook in deze bundel van Hamelink is die collega erg belangrijk. Het vermoeid klinkende slotgedicht van 'Zeevarende ziel', 'Ambergrijs' (1997:52), heeft bijvoorbeeld wat weg van zijn 'Berceuse presque nègre' (Van Ostaijen 1952:459). De formulering in de opdracht bij 'Nieuwst Sirenenlied' is interessant: 'Aan mijn op zee gebleven scheepsmakker Paul van Ostaijen, lichtmatroos met een harmonica' (1997:181). De dichter is een lichtmatroos gebleven en dus nooit uitgegroeid tot een echte matroos, laat staan tot een officier op het schip van de zuivere lyriek. Dat wil zeggen dat hij zijn werk niet heeft kunnen voltooien. Het woord lichtmatroos suggereert echter eveneens dat Van Ostaijen *a shining light* was, en is. Anderen zetten zijn werk vandaag

voort. Dat blijkt onder andere uit dit ‘Nieuwst Sirenenlied’ - Van Ostaijen schreef ook gedichten over een sirene.

‘Nieuwst Sirenenlied’ biedt een alternatieve versie van de bekende mythe. Hier krijgen de sirenes de zeelui niet te pakken, maar is het andersom - of zo lijkt het toch aanvankelijk. Aan het begin van het gedicht uit Frederik zijn verwondering, zijn ongeloof bijna, om wat hij heeft zien gebeuren: ‘Ik weet niet hoe de verstokte zeelui / zich doof hielden, de drie filomele / bloemenmeisjes in de serene blauwiteit / met meerdere roeiboten rap omsingelend, // hoe teervingers het net over hen wierpen, / hen vingen en, dat weet ik zeer wel, schielijk / in het onderst ongeladen ruim van het buitgierige / kaperfregat tot zwijgen brachten’ (1997:55). Zoals ik al schreef, impliceert een vangst in deze bundel heel vaak het kapotmaken van schoonheid. ‘[T]eervingers’ gooien een net over de ‘bloemenmeisjes’ (1997:55). Naast mooi schijnen de sirenen erg kwetsbaar en zelfs onschuldig te zijn. Zij worden naar het ‘onderst ongeladen ruim van het buitgierige / Duinkerker kaperfregat’ gebracht, zodat men hen niet meer ziet - dat lijkt al een verlies (1997:55). Vervolgens worden de nachtegalen tot zwijgen gebracht - een tweede en ongetwijfeld nog groter verlies. Over de manier waarop dat gebeurt, kan het ergste vermoed worden - het woord ‘schielijk’ duikt vaak op in rouwberichten (1997:55). De ik-figuur herinnert zich het moment waarop hun gezangen wegvielen nog levendig: ‘dat weet ik zeer wel’ (1997:55). Het wegvallen van het lied bracht zelfs de Orpheus die de sirene in ‘Schaduw van de Argo’ bevocht van de wijs.

Frederik lijkt als een niet-begrijpende buitenstaander te hebben staan kijken. Zijn ‘Ik weet niet hoe’ suggereert dat hij nooit had gekund wat de ‘verstokte zeelui’ - hard als hout - klaarspeelden (1997:55). De vermelding van die ‘verstokte zeelui’ laat vermoeden dat alleen de meest ervaren zeelieden mochten deelnemen aan de haast militaire operatie, waarin duidelijk goed voorbereide mannen de meisjes ‘met meerdere roeiboten rap omsingel[d]en[...]’ (1997:55). Klaarblijkelijk hebben de oorlammen die de sirenes al vaker hadden meegemaakt diep nagedacht over een strategie om de klus te klaren. Zoals in het gedicht over de haai, gaat het de ‘teervingers’ erom het ultieme gevaar te overwinnen, de dood te bezweren (1997:55). En ze willen een legendarische buit binnenhalen om thuis mee te pronken.

Frederik begint het gedicht met wat hij niet weet, wat hij niet begrijpt. Daarop volgt wat hij wel weet, wat hij aan den lijve heeft ondervonden. Hij weet dat het feest dat de zeelui meenden te mogen vieren, en dit op hun eigen verhitte wijze, van korte duur was: ‘weet dat // de hele equipage, tijdens een rode wijnroes vermengd / met steekpartijen aan dek, 20 vadem onder zijn voeten / hen hoorde inzetten het Miserere dat het schip / brak en dat van de

matrozen dodemannen maakte, // nog willend gelijk twee ankers uitbrengen in de baai / van hun vermistheid bij rustig weer en ik Frederik / als enige van 85 helderhorenden ontglipt op een talhout / aan die geestverscheurende ontketenden, aan hun keel // toornend over de krenking van hun grote roem en toenemend / aan-gene-zijde klagend om een hier verloren ruimte / en alle machtswaan releverend en verleden zeeën / en hun allermooiste schipbreuk en het Zuidland // ben gekomen om het voor je voeten uit te spuwen' (1997:55).

Een sirene, of de inspiratie, laat zich niet doen door grijpgrage handen. Ware poëzie laat zich niet vangen, en zeker niet door wie het niet verdient haar te vangen. Wie haar geweld aandoet, gaat er zelf aan ten onder. Die dichter vermoordt de poëzie of - beter - wordt door haar vermoord. Een gedachte aan critici die een gedicht helemaal menen te kunnen vatten, lijkt in de marge van deze verzen ook niet bij de haren getrokken. Een gedachte aan onze hele beschaving dringt zich overigens op. In hun lied klagen de sirenes de huidige cultuur aan, waarin zij die de poëzie belichamen niet meer het respect genieten dat zij, gezien hun lange levensduur, verdienen. Hun traditie manifesteert zich al in de titel. Dit is het 'Nieuwst Sirenenlied'. Er zijn er oudere, en er moeten er nog nieuwere komen.

Frederik is de enige die het verhaalde overleefd heeft, en slechts ternauwernood. Hij is 'ontglipt op een talhout' en uit verzen als 'toenemend / aan-gene-zijde klagend over een hier verloren ruimte' blijkt dat hij aardig op weg was naar die andere wereld (1997:55). Deze Odysseus-figuur wordt een vertegenwoordiger van de sirenen - Schouten noemt deze bundel de poëtische toepassing van de gedachten in *De droom van de poëzie*, waarin Hamelink het verband legde tussen poëzie en de symboliek der zee (Schouten 1998). De dichter wil hun zedenles aan de mensen bezorgen, en doet dat op een vrij agressieve manier. Dat hij gekomen is om een en ander voor de voeten van de lezer uit te spuwen, klinkt verwijtend en dreigend.

Ook in sommige metapoëtische gedichten die niet meteen aan Frederik kunnen worden toegeschreven, speelt het sirenemotief een rol. In de reeks 'Zeehystoriaal' staat een cyclus getiteld 'Jacobsschelp', en daartoe behoort het gedicht 'Het Eiland van de zich kammende zeekoningin' (1997:89), dat een tegenhanger van 'Nieuwst Sirenenlied' is. Deze keer zitten de machtsverhoudingen wel goed, met de mannen in de ondergeschikte rol, ten prooi aan hogere machten en omstandigheden, zoals men dat is tijdens het schrijven. Na een lange onvruchtbare periode ('We dreven als een speelscheepje op een tobbe, na windhozen: / weken aan een stuk het gekraak der inhouten, het geschaviel / in de hoogte al onze muziek') is daar, wanneer ze eigenlijk niet meer verwacht wordt, de poëzie: 'Viel ons te beurt / dat de extreme brandingsmuur ons met de sloepen heeft meegesleurd // zoals het gevalt in aeolische deuntjes

der zee, naar Nieuw Cythera / en die kado's aan haar voeten heeft neergelegd, wij ons lymfe / vocht mengend vanwege de eer met dat van haar en haar nimfen' (1997:89). Het gedicht lijkt een *happy end* te hebben: er is sprake van eer. De sirene lijkt hier niet meer de bloeddorstige uit 'Schaduw van de Argo', en toch is het niet zeker dat de zeelieden dit avontuur zullen overleven. In ieder geval zijn zij, de 'kado's' voor de 'zich kammende zeekoningin', de koning te rijk (1997:89).

In 'Mooiweerhommage aan Arion' (1997:68) leeft net als in 'Nieuwst Sirenenlied' de idee dat poëzie een uitweg kan bieden, kan bevrijden. Arion is de lyrische dichter van Méthymne die volgens de legende gered werd door een dolfijn (Jacquenod 1998:90). Nadat piraten hem in het water geworpen hadden, wist de zingende Arion die dolfijn zover te krijgen dat hij hem op zijn rug naar het land bracht.

Meer mythologie en metapoëzie is te vinden in de cyclus 'De muze van Sicilië', onderdeel van de reeks 'Kielbalk'. Het gaat in elk van deze drie intertekstuele gedichten over een vaardigheid, een kunst. De eerste woorden van het eerste gedicht getiteld 'Opbranding van Phaëton' zijn: 'De kunst was' (1997:16). Het is dus mogelijk dat hier een geheim recept voor goede kunst verklapt zal worden. Uit deze handleiding voor het mennen van de paarden van de zonnewagen blijkt dat beheersing en langdurige concentratie essentieel zijn: 'De kunst was om geen moment verslappend - / eerst de lange oprit naar het zenith / dan de barre neergang naar Okeanos - / ze van meet af aan kort te houden' (1997:16). Debutant Phaëton krijgt de gouden tip van expert en vader Helios. Men heeft in de kunst een vaderfiguur nodig, een meester die op het juiste moment op de achtergrond treedt of op de achtergrond geduwd wordt. De vraag is: wanneer is het het juiste moment? Niet per definitie wanneer de leerling het werk van de meester wil overnemen, zo blijkt. In het gedicht komt geen woord als debutant of beginneling voor. Er is sprake van een 'figurant' (1997:16), en van hem lijkt niets te kunnen worden. De vermelding van het gegil in 'en al opzijgaand voegde de meester toe / zijn straling temperend Daar heb ik / Tethys horen gillen jochie' - wellicht hoorde Helios de gemalin van Okeanos die hem zoveel kinderen schonk in barenspijn - kan een waarschuwing, een aanmaning tot voorzichtigheid en een voorteken zijn (1997:16). Het enthousiasme van de jongen en zijn gebrek aan beheersing doen de onderneming mislukken: 'De figurant / werd weggerukt door dat enthousiasme // van hem dat de drie volbloeden meteen / van de gewende sintelbaan afwijkend alle / zwenkruimte behoevend aan een heet hemels / lichaam een wiel schampend overvleugelden' (1997:16). Hierbij kan gedacht worden aan een al te nieuwe taal,

een al te nieuwe stijl, een poëzie die te abrupt breekt met de gangbare conventies. In ieder geval is deze poëzie, deze kunst een ongeluk.

De meester kan en moet de zaak nadat de jongeling zichzelf opgebrand heeft - wat buiten beeld blijft - opnieuw in handen nemen, de beheersing weer laten zegevieren. De benaming ‘de duisternisloze’ maakt duidelijk dat die meester ook vandaag nog leeft (1997:16). De poëzie zelf is niets overkomen.

In ‘Pan aan de Ladon’ wordt iemand bij toeval en haast tegen wil en dank muzikant (1997:17). Pan achtervolgt een nimf, maar op het moment dat hij haar beet lijkt te zullen krijgen, metamorfoseert zij tot riet. In een eenzaam en masturbatorisch spelletje brengt hij de rietstaven naar de lippen als om de aanbedene te kussen. Mede door het optreden van de wind - dit verraadt het belang van de omgeving voor poëzie - ontdekt Pan dat hij op die manier iets van zijn verloren geliefde kan terugkrijgen (‘hem Syrinx uitleverend’ (1997:17)).

> Toen hij haar greep had hij
> een handvol moerasrietstalen
> die hij in zijn eenzaamheid
> spelend naar de lippen bracht.
>
> Dat was zeer zeker gedaan
> uit hittige devotie maar er
> sprak meteen de wind in mee
> door de rietbuizen heen.
>
> Die wees hem hoe dan ook
> de ijdele monodie. Zo zullen
> jij en ik tweespraak houden
> zei de charmeur gecharmeerd
>
> van de schuchtere spraak
> de halfhese lispeling
> bijna het spraakgebrek
> hem Syrinx uitleverend.
>
> (1997:17)

Poëzie geeft een mens de kans ‘tweespraak’ te houden, te communiceren met een afwezige (1997:17). Dit herinnert de lezer aan ‘Op weg naar de poëzie’ en aan *Folklore Imaginaire de Flandre*, waarin zoals gezegd een gedicht staat dat ‘Syrinx’ heet.

Het slotgedicht van de cyclus is ‘Herinnering van Hippomenes’ (1997:18). Die laatste voert er het woord in de ik-vorm. De vader van Atalante verlangde dat zij huwde, maar zijzelf wou maagd blijven en daarom stelde ze een voorwaarde die ze onvervulbaar achtte

(Jacquenod 1998:98). Ze zou trouwen met de man die haar kon verslaan bij het hardlopen. Wie van haar verloor, zou sterven. Ondanks het grote risico voelden velen zich geroepen om naar haar hand te dingen. Atalante zegevierde steeds, tot op de dag dat Aphrodite zich ermee moeide. Hippomenes kwam aan in Tamasos met drie gouden appelen uit de boomgaard van de godin van de liefde. Tijdens de wedstrijd liet hij ze een voor een vallen. Keer op keer hield Atalante even in om de appel op te rapen, en ze verloor. Kort daarop maakte Hippomenes twee zware fouten: hij vergat Aphrodite te bedanken en - wat nog erger was - hij durfde Atalante te omhelzen in de tempel van Demeter. De godinnen veranderden hem en zijn geliefde in leeuwen.

Hamelinks versie verschilt op enkele fundamentele punten van dit verhaal. Het is uiteraard mogelijk dat de dichter steunt op een bron die zijn lezer niet kent. Het is ook mogelijk in de verschillen (metapoëtische) statements te lezen. Bij Hamelink is er geen sprake van valsspelen. Een van de scheidsen neemt de appels voor de wedstrijd in ontvangst - en wat opvallend is - van Atalante. Voor de wedstrijd is begonnen, is zij dus al in het bezit van het speelgoed. Het gedicht opent met de herinnering van Hippomenes aan de tijd waarin hij haar die appels gaf in Kalydon, waar zij uitblonk in de jacht en hij verliefd op haar werd. '[V]oor zo groot / geschenk' kreeg hij een 'handkus' - slechts een handkus, klinkt het teleurgesteld tussen de regels (1997:18).

'Atalante / de Arrogante' staat met de appels te jongleren net voor de wedstrijd, ervan overtuigd dat haar tegenstander geen bedreiging voor haar vormt (1997:18). Haar zelfvertrouwen is onterecht. In de vierde strofe blijkt Hippomenes zeer tot haar ongenoegen haar meerdere in het hardlopen: 'Herinner, o ja, // me het moordlustbezield scheldwoord / paardelul, haar sputum toen ik na / zeven ronden voor de derde keer / haar in de rug liep' (1997:18). In het klassieke verhaal was Hippomenes verliefd op Atalante. In Hamelinks versie staan weinig amoureuze verzen. Als deze Hippomenes een minnaar is, is hij het cliché van de ooit vernederde minnaar die wraak wil nemen. De omhelzing in de tempel van Demeter waarmee hij zich de woede van de godinnen op de hals haalde, wordt bij Hamelink een verkrachting. Het wordt nog triester door de omgeving die in het gedicht beschreven wordt en door de droom van Atalante eeuwig maagd te blijven: 'Herinner me // waarachtig hoe ik nog die avond / onder het afdak van de Boskybele / waar passanten tussen de afgedankte / votiefstandbeelden gekakt hadden // haar te grazen nam en verlaagde / tot vlinderpletsel' (1997:18). De termen die hier gebruikt worden, zijn duidelijk genoeg. Hippomenes neemt Atalante te grazen: zonder enige twijfel gaat ook bij deze soort vangst schoonheid verloren.

Dit gedicht kan de lezer aan de relaties tussen dichters laten denken. Een (vaak jongere) dichter probeert een (gevierd) voorbeeld te evenaren. Als epigoon tracht hij de stijl van de voorganger tot de zijne te maken. Op een bepaald moment lijkt een vadermoord onvermijdelijk. Ook onder dichters heerst immers een concurrentiestrijd; ze willen elkaar overtroeven of zelfs vernederen. Dat alles relatief en roem zeer vluchtig is, blijkt uit het feit dat passanten 'tussen de afgedankte / votiefstandbeelden gekakt hadden' (1997:18).

'Meester van Verlatenheid' is niet gekleurd door mythologie, maar wel een gedicht waaruit veel kan worden afgeleid over de relatie dichter-publiek (1997:42). Het is opgedragen aan 'Mr Joseph Fuller, kapitein van de Pilot's Bride, uit Mystic, Connecticut' (1997:180). De herinneringen van deze kapitein staan geboekstaafd in *Master of Desolation* (1980). Metapoëtisch gesproken wordt het isolement waarin de dichter zich bevindt al duidelijk in de titel van het gedicht. De Meester is de schoolmeester. Hij heeft geen publiek, maar uit de titel blijkt ook dat de meester zich staande houdt.

De ingrediënten die nodig zijn voor het recept in het gedicht - dat recept klopt grammaticaal, in de werkwoordsvorm - lijken moeilijk te vinden. Daar waar de Meester van Verlatenheid zich bevindt, zijn ze echter voorradig. Enkele van die ingrediënten zijn zeekool, de naamloze bladgroente waar 'Thee van Verlatenheid' van te trekken valt, en de uiterst poëtische albatros, die eerder een gier lijkt (1997:42). Wat we hier krijgen, is het ongetwijfeld geïmproviseerde recept voor een medicijn of voedzaam drankje, dat nodig is wanneer men schipbreuk heeft geleden, in barre streken is aangespoeld en voor scheurbuik vreest. Het is duidelijk geen lekkernij, maar wel noodzakelijk. Diegene voor wie het bedoeld is, stribbelt echter tegen, en vreest dat het zijn toestand zal verergeren. Wat te doen in dat geval? Men 'trechtere / de gorsgroene dikhuidige Duitser / tijdens zijn passie door twee man / opengehouden (tit is mijn toot, / moet ik tat trinken?), onbewogen / het antiscorbutusroersel albatros / bloed met rauwe pinguineieren in / en disperere niet' (1997:42). Het woord 'dikhuidige' (1997:42) herinnert aan *Tweede gedichten* (1993:75). Het gaat om een ongevoelig en scherp rif, waarop een fles met een boodschap steevast stukbarst. In *Het rif* werd er hoopvol berust in het bestaan van riffen. Hier wordt de Duitser - die het Nederlands niet perfect beheerst en belachelijk wordt gemaakt - gedwongen het brouwsel tot zich te nemen.

Poëzie is een voedings- of geneesmiddel. Het bevat bijzondere ingrediënten, waar men veel moeite voor moet doen, al kan ook gezegd worden dat men roeit met de riemen die men

heeft. Diegene die het werkelijk nodig heeft, lust het niet. Het is de vraag of het bij hem zal werken, of hij het niet uit zal braken uit pure walging.

Men moet echter niet wanhopen: ‘en [men] disperere niet. / Men notere het slechts / simpel’ (1997:42). De notities die in het tweede deel van het gedicht centraal staan, moeten geen klaagzang vormen. Het gaat om loutere registratie. In dit tweede deel komt opnieuw het beeld van de fles in zee aan bod. Daarbij is sprake van ‘godsonmogelijke inkt gemaakt uit / oa jodium’ (1997:42). Ook voor zijn inkt heeft de Meester van Verlatenheid gebruikgemaakt van de weinige middelen die hij ter beschikking had. Jodium zit in ons bloed.

Er bestaat een goede kans ooit gehoor te vinden aan de ‘kust / waar katoensteden en de Diamanten van / Verlatenheid voor het oprapen liggen’ (1997:42). De ‘V’ in ‘Meester van V’ (1997:42) kan de lezer laten denken aan Victory, aan de heel aparte triomf in het slotvers van de bundel: ‘En ook dat, bij de god!, is gloria’ (1997:177).

13.3. De laatste vier

De recentste bundels van Hamelink behandel ik samen. In zijn proefschrift, dat deels over *Laaglandse hymnen I* van H.H. Ter Balkt en deels over Hamelinks *Zilverzonnige en onneembare maan* gaat, uit Gerbrandy het vermoeden dat reeksen uit deze bundel evengoed in *Kinksteen van Ch'in* en *De Dame van de Tapisserie* hadden kunnen worden opgenomen (Gerbrandy 2011:408). Hamelinks poëzie is sinds 2001 buitengewoon consistent op het formele en het inhoudelijke vlak, verklaart hij terecht. Er zijn bepaalde motieven waar te nemen in Hamelinks recente productie (de belangrijkste metapoëtische motieven worden behandeld in 13.3.2.), en wat het formele betreft, is Hamelink in 2001 een nieuwe weg ingeslagen. Sinds *Zilverzonnige en onneembare maan* bestaan zijn gedichten, op een enkele uitzondering na, uit vier disticha. De schrijver is, zoals ik al schreef, in de loop der jaren steeds meer gaan tellen, op het niveau van het gedicht en op het niveau van de bundel.

Gerbrandy (Gerbrandy 2011:126-127) en Van Overmeire (Van Overmeire 2006:27) hebben de vorm van de vier disticha verbonden met de Chinese poëzie, die vooral belangrijk is in *Zilverzonnige en onneembare maan* en *Kinksteen van Ch'in*.[166] Ze hebben de link gelegd met de *lüshi*, met wat Idema en Haft het normgedicht noemen:

> Het normgedicht telt acht regels en heeft een regellengte van vijf of zeven syllaben. Voor de twee binnencoupletten (dat wil zeggen de regels 3 en 4 en de regels 5 en 6) is parallellie voorgeschreven, wat deze vorm ook in vertaling dikwijls direct herkenbaar

> maakt. Parallellie in de twee overige coupletten is toegestaan, maar komt zelden voor. Het slotcouplet vertoont dikwijls een zekere vorm van enjambement. Wisseling van rijm is in het normgedicht niet toegestaan, en de rijmwoorden hebben bij voorkeur een vlakke toon (Idema en Haft 1996:115 in Gerbrandy 2011:495).

Aangezien het rijm steeds op de even verzen valt, is een opdeling in disticha in vertalingen te rechtvaardigen, poneert Van Overmeire (Van Overmeire 2006:43).

De gedichten uit *Zilverzonnige en onneembare maan* kunnen geen *lüshi* zonder meer genoemd worden, stelt Gerbrandy, omdat de regellengte sterk varieert en er niet altijd sprake is van parallellie en rijm (Gerbrandy 2011:127). Hij verbindt Hamelinks versvorm eveneens met de elegie, die vroeger soms in disticha werd geschreven (Gerbrandy 2011:404). Verder vertoont de bundel volgens hem hymnische trekken en kan het feit dat de Byzantijnse dichter Romanos de Melode in het openingsgedicht opduikt programmatisch zijn - in de eerste helft van de zesde eeuw schreef hij tal van religieuze hymnen, zogeheten *kontakia* (Gerbrandy 2011:33). Doordat de bundel in formeel opzicht zo regelmatig is opgebouwd, ziet Gerbrandy hem zijn eigen systeem vormen en, gelet op de verzen die Hamelink na 2001 gepubliceerd heeft, het begin van een particuliere traditie, een eigen genre dat hij het Hamelink-normgedicht noemt (Gerbrandy 2011:406).

Zoals ik schreef in het tweede deel van dit proefschrift, kan de lengte van het Hamelink-normgedicht te maken hebben met de *poésie pure*. Chinese poëzie en *poésie pure* hoeven overigens niet ver van elkaar af te liggen. Van Overmeires bespreking van de Chinese dichtkunst herinnert de lezer geregeld aan de zuivere lyriek (Van Overmeire 2006:25). Zo zijn er de verregaande gevolgen van het feit dat het Chinees geen inflecties kent. Dit leidt tot een bondigheid die onmogelijk is in westerse talen, en zorgt ervoor dat de betekenis van de woorden makkelijk verglijdt. In de Chinese traditie wil de poëzie de essentie van een scène of gevoel vatten; zij heeft geen taal nodig voor accurate beschrijvingen. De afwezigheid van werkwoordelijke tijden en modi maakt elk gedicht algemeen; de taal maakt de geldigheid van de ervaring universeel. Het feit dat het subject vaak weggelaten wordt, draagt volgens Van Overmeire bij tot de onpersoonlijke indruk die vele Chinese gedichten maken. Het muzikale, ten slotte, lijkt bij momenten even belangrijk te zijn geweest in de Chinese dichtkunst als in de zuivere lyriek. In het *tz'u*-genre schreef de dichter woorden op bestaande muziek; de gedichten zouden zeer dicht bij de volksliederen gebleven zijn en in de vroege exponenten lag de focus op geluid en kleur, schrijft Van Overmeire (Van Overmeire 2006:28). Ook hij brengt deze vorm in verband met de *poésie pure*, omdat er weinig literaire allusies in te vinden zijn en de gewone spreektaal erin wordt gebruikt.

Zoals gezegd, wordt op de achterflap van de bundel waarin de vier disticha voor het eerst de regel zijn expliciet over de zuivere lyriek gesproken: ‘Hoog werd indertijd van het beloofde land (de Encantadas!) van de *poésie pure* opgegeven. Men hoort daar tegenwoordig niet veel meer over. Toch zijn er, voor wie aan de taal haar onherroepelijk, onoverkomelijk semantisch karakter niet ontzegt, voortzettingen denkbaar in die richting van avontuur’.

Doordat Hamelink het semantische karakter van de taal niet wil neutraliseren, wijkt hij al af van de extreemste beoefenaars van de stijl. Een groot deel van Hamelinks poëtische credo kan, zoals gezegd, worden samengevat met de titel van een gedicht van Van Ostaijen: ‘Rijke Armoede van de Trekharmonika’ (Van Ostaijen 1952:477). De muzikaliteit is hier belangrijk, net als de zogenaamde betekenisarmoede. Vele van Hamelinks recentste gedichten bieden kleine taferelen, maar de betekenisarmoede is slechts ogenschijnlijk. In vele gedichten wordt overigens voortdurend verwezen naar cultuurelementen uit het verleden.

Het feit dat het ik niet voorkomt in de titel ‘Rijke Armoede van de Trekharmonika’ (Van Ostaijen 1952:475) is een teken aan de wand. Zoals Van Overmeire schrijft, had Bartosik het geregeld over depersonalisatie; zelf spreekt Van Overmeire van ont-ikking (Bartosik in Van Overmeire 2006:176). Gerbrandy meent dat dramatische monologen - waarbij iemand in de ik-vorm aan het woord gelaten wordt - zeldzaam zijn in *Zilverzonnige en onneembare maan* en dat de gedichten, zelfs wanneer het mogelijk is je de spreker in een specifieke situatie voor te stellen, je daar meestal niet toe uitnodigen (Gerbrandy 2011:464-465). Hij geeft ‘De soortelijke lichtheid van het zijn gaf volume’, waarin een ‘me’ voorkomt, als voorbeeld (2001:11). Op zichzelf is het, zo stelt Gerbrandy, heel goed mogelijk te denken dat de spreker 's middags op een pleintje een kind heeft zien springen, zich bewust is geworden van het heerlijke weer, creativiteit heeft voelen opborrelen, zich een vrouw heeft herinnerd en (gezien de verleden tijden) achteraf deze impressie heeft opgeschreven, gericht aan de bewuste dame. Maar de omschrijvingen en zinsconstructies zijn zo gekunsteld dat ze de lezer afleiden van een veronderstelde specifieke situatie en hem vooral lijken te vragen zich met de taal bezig te houden. Zo'n gedicht wordt bijgevolg gelezen als een taalconstructie, niet als het verslag van belevenissen op een zomerse middag, poneert Gerbrandy. Het zoeken naar een persoonlijke stem is volgens hem niet tot mislukken gedoemd, maar hij vraagt zich wel af of het iets oplevert. Deze eigenschap zou de gedichten van Hamelink moeilijker benaderbaar maken dan die van Ter Balkt en deels de groeiende populariteit van de laatste en het relatieve isolement van de eerste verklaren.

Zoals gezegd, duikt er geregeld een ik op in de recentste bundels, in de geontindividualiseerde gedichten. Ook als het een personage, een vingerpop is en als er -

onder andere door het taalgebruik - sprake is van een objectivering, geeft dat ik standpunten weer die de lezer herinneren aan de persoonlijke poëzie. Hamelinks zuivere lyriek lijkt, kortom, zeer onzuiver te zijn.

Het is niet verwonderlijk dat de recentste verzen aanleiding hebben gegeven tot een discussie over de manier waarop dit werk gelezen moet worden. In zijn proefschrift, dat een onderzoek naar het lezen is geworden, heeft Gerbrandy zich geconcentreerd op de talrijke verwijzingen in de gedichten (Gerbrandy 2011:123). Als een gedicht de lezer overstelpt met gegevens die hij niet kent en op geen enkele manier kan thuisbrengen, hoe moet hij daar dan op reageren? Dat is de vraag die Gerbrandy stelt (Gerbrandy 2011:30). De lezer kan zijn gebrek aan kennis accepteren en zich tevreden stellen met wat hij wel weet. Een andere mogelijkheid is dat hij alles wat hij in eerste instantie niet weet probeert op te zoeken, alsof het gedicht hem daar de opdracht toe geeft. Gerbrandy, die zich hier expliciet profileert als een modernistisch geschoold lezer, heeft voor de tweede optie gekozen en veel moeite gedaan om de verwijzingen op te sporen. Er zijn echter grenzen aan wat zelfs de meest toegewijde lezer voor zijn dichter over heeft, schrijft hij (Gerbrandy 2011:176). Hij sluit bijvoorbeeld niet uit dat er referenties in de reeks 'Tristan l'Hermite ter ere' aan het licht zouden komen bij een zorgvuldige lectuur van diens schelmenroman *Le page disgracié* (1643) of poëzie, maar dat deelonderzoek heeft hij niet gevoerd. Mogelijk werden de perken waarbinnen Gerbrandy zijn werkzaamheden gehouden heeft mede bepaald door een zekere ontmoediging. Het achterhalen en bestuderen van de bron van de dichter helpt de lezer immers niet altijd bij het interpreteren van het gedicht. Na het opzoeken en analyseren van 'Le Promenoir des Deux Amants' (L'Hermite 1638:72), een gedicht van Tristan dat in de reeks 'Maneschijnbaadster' vermeld wordt, bijvoorbeeld, luidt de conclusie van Gerbrandy: 'Wat levert deze bron op? Niet veel, vrees ik' en 'Het is alsof deze acht regels de lezer niet willen vasthouden, maar op pad sturen' (Gerbrandy 2011:178). Dat laatste besluit hij ook na het onderzoeken van sommige van Hamelinks aantekeningen achteraan in de bundel. Van de tien hints die de auteur geeft, zijn er maar zes waar de lezer echt iets aan heeft; de andere vier wenken werken complicerend in plaats van verhelderend, poneert Gerbrandy (Gerbrandy 2011:190).

Hij besluit dat Ter Balkt en Hamelink op een andere manier met hun bronnen omgaan. De werkwijze van de eerste noemt hij centripetaal, die van de tweede centrifugaal. Bij Ter Balkt worden gegevens uit de bronnen gehaald en in het gedicht op elkaar betrokken. Voor de aanwijzingen van Hamelink geldt: binnen het gedicht schiet de lezer er weinig mee op, maar de referenties sturen hem de wereld in, om buiten de bundel verbanden te leggen.

Gerbrandy, die de verwijzing als een vormaspect beschouwt, stelt dat het iconiciteitsbegrip hier van toepassing is (Gerbrandy 2011:446). Niet alleen de verwijzing zelf vraagt dus om betekenisgeving, ook het feit dat er verwezen wordt kan betekenisvol zijn. De verspreiding van de referenties over de bundel wijst er volgens hem op dat de tekst deel uitmaakt van een reusachtig netwerk van teksten, die steeds weer naar andere teksten verwijzen (Gerbrandy 2011:449). Een idee die in de buurt komt van de intertekstualiteit zoals Kristeva en Barthes die in gedachten hadden, schrijft hij.

Gerbrandy ziet Hamelink zijn eigen omgang met zijn bronnen ook thematiseren (Gerbrandy 2011:449). Vele gedichten uit *Zilverzonnige en onneembare maan* zijn expliciet poëticaal en gaan over het feit dat poëzie meerduidig is, geworteld is in een traditie, een zekere mate van ingewijd-zijn vereist en gezien moet worden als een tot mislukken gedoemde poging in contact te treden met iets goddelijks. De vele verwijzingen naar vaak lastig of zelfs onmogelijk te achterhalen bronnen maken de lectuur volgens Gerbrandy tot een queeste naar betekenis en zingeving, en iconiseren zo datgene waar het de dichter om te doen lijkt: reiken naar het onbereikbare.

Zoals Romanos de Melode, Plotinos en Hadewijch een intieme band met het goddelijke ervaren en daarover alleen in paradoxale bewoordingen kunnen spreken, vormt Hamelink zijn eigen religieuze secte die vooralsnog één ingewijde kent, Hamelink zelf, zo beweert Gerbrandy. Door zich de bronnen van de dichter eigen te maken, mag de lezer hopen aspirant-lid te worden. Terwijl Ter Balkt de lezers uitdaagt zoals een goede onderwijzer zijn leerlingen op de proef stelt en hij hen uiteindelijk beloont voor hun inzet en bereidwilligheid, is de houding van Hamelink eerder die van de goeroe, de religieuze leidsman die zijn boodschap slechts in esoterische taal kan overbrengen, besluit Gerbrandy (Gerbrandy 2011:226-227), die Hamelink vroeger nochtans ook een schoolmeester heeft genoemd.[167]

Ilja Leonard Pfeijffer heeft minder moeite met Hamelinks werkwijze (Pfeijffer 2003). In zijn bespreking van *Kinksteen van Ch'in* zoomt hij in op ‘Zwarte kamer van Ai Ying’ (2003:18). Het bekende verhaal van de goddelijke boogschutter Chin Huan die de zielen van de gevallen krijgers naar de onderwereld begeleidt, is daar volgens Pfeijffer gecombineerd met een verwijzing naar de astronoom Ai Ying (346-389), die er als eerste toe in staat was een zonsverduistering te voorspellen. Een andere Ai Ying (ca 867-914), een bekend dichter en meester van de *ch'in*, dichtte een epos over de Slag bij de Bloedrivier (911) en werd door de keizer, die een referentie verkeerd begreep, ingemetseld in een marnieren mausoleum. Pfeijffer concludeert dat het gedicht signalen bevat die duiden op extratekstuele verwijzing naar een betekeniswereld, die gedeeld of toch in principe toegankelijk is. De verwijzing in het

gedicht naar de *poésie pure*, naar poëzie die volgens Pfeijffer afstand doet van elke betekenis en zich volledig richt op de muziek van de taal, suggereert echter precies het tegenovergestelde. Dit is volgens hem het 'leuke' aan Hamelinks gedichten: als je de verleiding weerstaat te willen weten welke geleerdheid schuilgaat achter de verzen, is het nog altijd, en misschien juist bij uitstek, mogelijk van deze verzen te genieten als poëzie (Pfeijffer 2003). Binnen het landschap van het gedicht kunnen er patronen ontdekt worden die een suggestie van betekenis bieden. Pfeijffer geeft een voorbeeld. Zodra de boogschutter in de eerste regel van 'Zwarte kamer van Ai Ying' - '*hsieh*' - zijn snaar heeft laten zingen, weerklinkt de klank van zijn snaar in het lied en wemelt het van de lijken (2003:18). De combinatie van zang en dood is vervat in het woord 'lied / lijker', dat herinnert aan de liederlijkheid die onder normale omstandigheden met snaarspel gepaard gaat (2003:18). De *poésie pure* waartoe dit volgens Pfeijffer leidt, de totaal betekenisloze poëzie van de aarde die even afstotelijk is als een verduisterde zon, is dat zij een rivier van lijken verbergt, lijken die in haar schoot zijn ingegrift als betekenisloze letters op papier.

Pfeijffer voelt zich minder verplicht om de verwijzingen in Hamelinks poëzie uit te zoeken dan Gerbrandy. Het is een feit dat er in de laatste bundels veel aandacht wordt opgeëist door muziek en mysterie. Door zich uitsluitend daarop te concentreren kan de zogenaamd luie lezer ook van deze poëzie genieten. Het lijdt echter geen twijfel dat de lectuur veel vruchtbaarder is wanneer de lezer zich kennis van de geschiedenis verwerft. Enig opzoekingswerk is onontbeerlijk, of geeft toch een meerwaarde aan de interpretatie. Hamelinks lezer is er zich echter van bewust dat hij voor iedere ontdekking die hij doet, tien verwijzingen over het hoofd ziet. Zelfs een erudiet man als Gerbrandy moet in zijn proefschrift de analyse van een gedicht geregeld eindigen met de mededeling dat hij het niet weet (Gerbrandy 2011:351).

Gerbrandy heeft gekozen voor een doorgedreven *close reading*. Hij heeft de formele en inhoudelijke details uit de gedichten geanalyseerd en op elkaar betrokken tot hij niet verder kon, om na te gaan wat dit monnikenwerk opleverde aan interpretatie en begrip. Het is een erg grondig onderzoek geworden (zowel naar Hamelinks poëzie als naar lezen in het algemeen), een interessant experiment dat tot veel waardevols heeft geleid. Toch is *close reading* wellicht niet de beste manier om Hamelinks recentste werk te benaderen, en zeker niet de gedichten uit *Zilverzonnige en onneembare maan*. Het onneembare uit de titel is heel belangrijk. In deze bundel lijkt Hamelink de lezer op zijn knieën te willen dwingen voor het raadsel. Dat wil niet zeggen dat er alleen maar muzikaal en ander esthetisch plezier uit deze gedichten te halen valt. Er is heel wat uit deze verzen af te leiden en vele verwijzingen leiden wel degelijk ergens

heen op het vlak van interpretatie of sfeerbeleving. Maar er zijn dus ook verwijzingen die misschien altijd voorlopig-nog-onopgelost zullen blijven. Hamelinks lezer voelt zich bijgevolg vaak te dom - Agnes Andeweg gaf het toe in haar bespreking van *Zilverzonnige en onneembare maan* (Andeweg 2001:63) - of te lui voor deze poëzie.

Of Hamelink daarom een echte lezerpester is, is niet zeker. Soms lijkt het wel zo, en wellicht nog het meest in *Zilverzonnige en onneembare maan* - de latere bundels zijn iets toegankelijker. Het is in ieder geval beter Hamelink niet als *his own guru* voor te stellen en hem eerder te beschouwen als de strengst mogelijke schoolmeester die er, door zijn leerlingen te frustreren, voor wil zorgen dat zij hun best doen, dat ze inzien dat de wereld groter is dan televisiesoaps en Hollywood, en dat hun nieuwsgierigheid, verwondering en respect voor het mysterie intact blijven.

Op de achterflap van *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman* wordt de lezer gewaarschuwd: hier houden realiteit en verbeelding, tegen elkaar opbiedend, elkaar in evenwicht. Zij lijken hier te willen versmelten tot werkelijkheid, tot waarheid. Hamelink lezen is, met andere woorden, veel meer dan zoeken naar bronteksten en historische feiten. Het is dan ook geen kwestie van of-of, het genot van de *poésie pure* of de *research*. Het is en-en. De kunst bestaat er voor de lezer van Hamelinks werk in een evenwicht te vinden (dat te allen tijde zeer wankel en onzeker blijft) tussen onderzoek en ootmoed, tussen zoeken en erkennen dat hij nooit alles zal vinden, tussen het spitten naar de inhoud en het genieten van vorm en raadsel. De notie van *poésie pure* valt perfect te verzoenen met de gedachte dat Hamelink zijn lezer wil onderdompelen in cultuur. Al vindt hij niet altijd de achtergrond, de lezer wordt sowieso geconfronteerd met de vonk van iets magisch uit het verleden of het heden, die hem laat vermoeden dat het anders kan. Gerbrandy vergist zich hopelijk dan ook wanneer hij naar aanleiding van *Liedboek der oorlogen en feesten van al-Haqq* stelt: ‘Jammer dat er binnenkort niemand meer is die zulke boeken kan lezen’ - een aanklacht tegen de geringe aandacht voor de traditie in onze samenleving en de institutionalisering en bestendiging van die desinteresse in het onderwijs (Gerbrandy 2000).

In *Germania,* een canto krijgen we een beeld van Hamelinks ideale lezer. In ‘Het Vederrijk’ - een reeks over Zeeuws-Vlaanderen uit ‘Paradiso Terrestre’ - staat een gedicht waarin kwajongens duiven proberen te vangen, die hun ontsnappen. Zoals ik al schreef, kan dit beschouwd worden als een metapoëtisch statement over het lezen. De lezer van Hamelinks poëzie moet wel zo stoutmoedig zijn deze verzen te willen vatten, maar hij moet tegelijkertijd kunnen leven met het besef dat dat nooit helemaal zal lukken. Voor wie zich graag laat overweldigen door de schoonheid van wat hij kàn zien, is dat laatste niet eens zo erg.

> Vergader- & fourageerplek hun het kaaistenig plein. Het hele volk zat daar
> als midden in de patene, waarin wij grof onze harde gave versprenkelden -
>
> een handvol maïs en onze broekzakken waren leeg. Ons ontbrak de toverstaf,
> het net van de vogelvanger. Ons arm gezweefduik viel verkeerd in Vederrijk.
>
> In de gegoten zonstilte hieven ze zich tot de margrieten op onze burcht-
> ruïne, Forge et Aciérie van de ertssmeltovens duurzaam de vuren gedoofd.
>
> Het hautain in glorie tronend devote en de parelmoergemaliede superioriteit
> van de schare verpletterde ons, diepe azuur- en regenbooggelovigheid, zachtkens.
>
> (2010:129)

13.3.1. Meer poppenkast

Niet alleen in *Folklore Imgainaire de Flandre* en *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman*, maar ook in de recentste bundels wordt af en toe door een handpop gesproken. Terwijl Dees, Rooze en Frederik producten van Hamelinks fantasie lijken te zijn, hebben de kunstenaarsfiguren die nu aan bod zullen komen echt bestaan en kunnen de gedichten waarin zij aan het woord zijn naast hun biografie worden gelegd.

In *De Dame van de Tapisserie* staat de reeks ‘De lazuren oorbel onder de roden of Hulde aan Rik Wouters’. Het schilderij waarnaar in de titel verwezen wordt en dat centraal staat in het voorlaatste gedicht van de reeks is hoogstwaarschijnlijk ‘De Opvoeding B’ - het pedagogische aspect zal wel geen toeval zijn. Het doek, dat ook ‘de roze Tulpen’ genoemd wordt, voldoet aan de beschrijving: ‘Een ode in roden / tonend de wijzende regentes, in purper haast. En het karmijne stiltekind. // De rekwisieten der weelde, de blijfbeelden. Mahoniehoute dressoir er voor / diepblauwe vaas, riete leunstoel haar kussen herhalend het diepteblauw. // De ronde mahonie tafel, haar rode vegetulpen rekken zich uit, overrijp. / De veelkleurenplaat. Daarvoor het elleboogwicht verbouwereerd verzonken. // Nel, blozig gepoederd. Haar lipperood. Aan haar oor merveille gewrocht, / weerschijn ener hoofsheid van Lévy. De luwe vuurslag van lapis lazuli’ (2007:86).

‘[L]apis lazuli’ komt geregeld voor in Hamelinks werk (2007:86). In ‘lazuren’ klinkt het azuur mee, het hemelsblauw, het vergeten hogere waar Hamelink graag de aandacht op vestigt in zijn cultuurkritische gedichten (2007:77). De Lévy die vermeld wordt in het slotvers is Simon Lévy, geboren in 1886 en slechts 23 wanneer hij Wouters ontmoet, maar zijn bagage

is dan al indrukwekkend (Bertrand 2000:182). Hij wordt een vriend des huizes, en op 15 januari 1912 begint Nel een brief aan hem met: ‘Beste Lévy, ik dank u met gans mijn hart! □ De oorbellen bevallen mij geweldig. Alleen u doet mij twijfelen, want ik vermoed zo precies dat er nog veel schoner zijn. Wat moet ik doen? Deze hier hebben als enige nadeel dat ze nogal zwaar doorwegen. Maar ze passen prachtig in ons interieur. [...] Mijn eierkopje wordt zo schoon omkaderd met die oorringen’ (Wouters in Bertrand 2000:226). Haar echtgenoot voegt enkele zinnen aan de brief toe en hij lijkt wel al helemaal zeker: ‘Ik, mijn jongen, vind die oorbellen effenaf prachtig. In een schilderij zouden ze niet misstaan. Hun blauwe en gele weerspiegelingen op haar vel zijn een plezier om te zien’ (Wouters in Bertrand 2000:226).

De titel van de reeks suggereert al dat de kunstenaar die hier centraal staat een uitzondering was en is, dat hij opviel en opvalt als een blauwe oorbel in een schilderij dat gedomineerd wordt door schakeringen van rood. Het feit dat er sprake is van slechts een oorbel stemt overeen met het schilderij, waarop maar een kant van Nels gezicht te zien is. Aangezien men deze juwelen meestal in paren draagt, kan die ene, solitaire oorbel uit de titel echter ook iets verraden over het isolement van de kunstenaar. Wouters was in zijn eigen tijd overigens niet zo succesvol als nu.

Verder maakt de titel, en dan vooral het tweede gedeelte ervan, duidelijk dat er een instantie achter deze gedichten zit, die Wouters eer wil bewijzen. Hoewel de kunstenaar hier zelf in de ik-vorm aan het woord lijkt te zijn, is er geen sprake van een gevonden manuscript. Het woordgroepje ‘Hulde aan Rik Wouters' verraadt de iemand die in de reeks in Wouters’ huid gekropen is (2007:77).

In het openingsvers van de reeks wordt duidelijk dat de kunstenaar zich bevoorrecht voelt: ‘Mij het enige model, de natuur. Haar schoonheid schrijnt mateloos’ (2007:79). In het volgende gedicht krijgt die zo belangrijke natuur en schoonheid een naam: ‘De natuur heet Hélène Philomène / Léonardine Duerinckx, dat is: Nel’ (2007:80). Wat de liefde betreft, lijkt er sprake te zijn van osmose. De gelieven zijn zelfs één met hun omgeving: ‘Deze geïllustreerde gordijnstoffen, gedrapeerde lappen textiel zien / wij, zij en ik onze tafelkleden, ammelakens, servetten, zeer graag’ (2007:84). Tussen ‘zij en ik’ en ‘onze tafelkleden, ammelakens, servetten’ staat een onzichtbaar gelijkheidsteken (2007:84). Deze verzen creëren een indruk van zachtheid en suggereren dat deze mensen schilderijen worden: ‘Ik verdiep me geheel in de kleur’ (2007:80). De totale versmelting kan blijkbaar alleen bereikt worden in de kunst: ‘Tussen mij, muze en model is geen halm verschil meer’ (2007:82).

Voor Wouters vormen kunst en liefde de essentie van het leven. Helaas wordt zijn bestaan overschaduwd door de legerdienst en oorlog die hem van huis - van atelier en echtgenote - wegroepen. Naast verdriet heeft dat veel brieven opgeleverd. Hamelink heeft fragmenten uit verschillende brieven verwerkt in:

> ‘Elk ding in dit mooi bij mijn hartzeer passend land is augustustreurig,
> de brem radicaal verbrand; de blaren citroenelen al.’ Weet je nog wel?
>
> Chère Moeke, van de gruwel en het vuur die de Ardense augustushoogten
> tot hel verbouwd hebben ben ik in onnozele vastbeslotenheid weggegaan.
>
> Jij en mijn kunst zijn me genoeg, alles. En het leven is zo mooi, zou
> zo mooi kunnen wezen voor ons tweeën omtrent Bosvoorde of Welriekende.
>
> AL DIE JONGE DODEN verblindt me maar het lukt me elke dag menswaardige
> beelden in te roepen, ook dat een manier mogelijk nog van kunst maken.
>
> (2007:83).

In 1906, zo vertelt mevrouw Wouters in ‘Het leven van Rik Wouters doorheen zijn werk’, moet haar man naar ‘den troep’ voor de ‘grote maneuvers’ in de Ardennen (Wouters 1944 in Bertrand 2000:160).[168] Daar schrijft hij haar een brief waarin hij spreekt over ‘dat schone land [...] dat zo schoon in harmonie is met [z]ijn droevig gemoed. De heide is helemaal afgebrand, de bladeren worden geel en de beesten in de weiden... triestig... in de bomen’ (Wouters in Bertrand 2000:162). De openingsverzen van het gedicht - een zogenaamd citaat dat, gelet op de ‘Weet je nog wel?’, uit een vroegere brief moet komen - kunnen op deze passage alluderen (2007:83).

In de marge van deze verzen zijn de brieven die Wouters zijn geliefde uit de loopgraven schreef belangrijker. Een brief van 5 augustus 1914 begint met ‘Chère Moeke’ (Wouters in Bertrand 2000:361). In de memoires van Nel staat dat haar man haar al Moeke noemde tijdens hun eerste romantische momenten. Meer inspiratie heeft Hamelink gehaald uit een andere brief uit augustus 1914 - de maand waarin Wouters even deserteerde:

> Maar dat afgrijselijk spektakel van al die jonge dode mensen, dat heeft mij dolgedraaid. Ik heb er aan gedacht om te gaan vluchten met u, want ik kan er niet tegen dat ik zo bruut van u gescheiden word, want ik zie u zo gaarne, mijn lieve moeke. En het leven is toch zo schoon, en zou het voor ons tweeën zeker kunnen worden. Echt waar, ik kan er niet tegen, ik kan er niet tegen. [...] Gij en mijn kunst, dat is al genoeg voor mij, maar dat is mij ook absoluut noodzakelijk om te kunnen leven. De dood, zelfs op het veld van eer en voor het Vaderland, dat betekent voor mij

> absoluut niksniemendalle, nul, zero. Bij het zien van al die doden gaat een mens dat allemaal beseffen (Wouters in Bertrand 2000:363).

Op 19 september 1914 schrijft de kunstenaar:

> Eigenlijk zie ik alleen maar beelden [...]. Ik houd zelfs geen steek meer voor mijn eigen. Alleen de beelden komen nog klaar en precies. Heel ons leven defileert dan voor mijn ogen. Voor het moment is dat mijn grootste plezier (Wouters in Bertrand 2000:368).

En in een brief van 28 september 1914 klinkt het: ‘Het gedacht van te schilderen of te beeldhouwen heeft mij nu helemaal verlaten, maar in de plaats zijn die beelden gekomen, die ik alle dagen weet op te roepen. Het is misschien nog een manier om kunst te maken, want er zijn toch nog schoon zaken te verwezenlijken, zo van op afstand gezien. We zullen het er eens over hebben bij mijn terugkeer’ (Wouters in Bertrand 2000:369).

Door de vergelijking van brieven en gedicht wordt duidelijk waar Hamelink de mosterd gehaald heeft en valt op dat hij vaak dicht bij zijn origineel gebleven is. Er heeft echter steeds - alleen al door het taalgebruik - een transformatie plaatsgevonden. Er is mij, bijvoorbeeld, geen schilderij van Wouters bekend dat de titel ‘AL DIE JONGE DODEN’ draagt (2007:83). Wouters schrijft wel over het spektakel van ‘al die jonge dode mensen’ dat hem dolgedraaid heeft (Wouters in Bertrand 2000:363).

Zijn liefde die zijn kunst is (en omgekeerd) is alles wat er voor Wouters toe doet. De enige luxe die hij zich veroorlooft, is dan ook het beste materiaal: ‘Ik asceet die leef op brood met appel en koffie min één luxe. / Uitgelezen materialen kies ik me, zeer soepele rijke penselen. // Absorberend (grover of fijner) linnen. Dat ik zelf prepareer opdat / het reageert zoals ik het wil. Als lichtreflector. Als aquarelpapier. // Uit een keus van paletten is het bovenal kostbare me het witte met / daarop Chinees vermiljoen, perzikzwart, Veronesegroen, Indisch geel’ (2007:81). In een ander gedicht staat: ‘De langzaam vervaardigde, met de hand gemalen verven door de chemicus / Blockx ontworpen gebruik ik. Van nooit overtroffen zuiverheid zijn deze’ (2007:79). Nel vermeldt een stilleven uit 1907 waarop het ontbijt van haar man te zien is: een kop zwarte koffie, twee appels en een boterham (Wouters 1944 in Bertrand 2000:34). Die passage kan Hamelink geïnspireerd hebben tot het openingsvers. Hij kan zich verder gebaseerd hebben op wat Nel geschreven heeft naar aanleiding van ‘Appelen en Kunstbloemen B’ (Hulde aan Cézanne): ‘Rik is heel kieskeurig wat betreft zijn materiaal, verf en penselen, en hij wil voor zijn doeken slechts de beste kwaliteit. Hij is ook wantrouwig dat men ze niet fatsoenlijk zal prepareren. Daarom koopt hij ze soms zonder preparatie en

doet deze zelf met loodwit van Blockx, dat hij, in dunne laagjes, met een paletmes aanbrengt' (Wouters 1944 in Bertrand 2000:69). Alle andere elementen uit deze verzen - zoals het grote witte palet, dat Wouters na elke zitting afschraapte en met benzine reinigde - komen eveneens aan bod in Bertrands *Rik Wouters. Visies op een levensloop* uit 2000.

Niet alleen het materiaal, maar ook de techniek is van groot belang. Daarover luidt het bij Hamelink: 'Oppassen blijft het met de zilvergrijzen en de rose parelmoertonen' (2007:79). Beide zijn een levenslange liefde van Wouters geweest. Volgens Nel kon de maan haar echtgenoot urenlang fascineren met de gradaties van haar lichtspelingen (Wouters 1944 in Bertrand 2000:21). Al in zijn prille jeugd hield hij ervan haar lichteffecten op de stad Mechelen te bestuderen en er de impressies van weer te geven. Een gelaat, handen, of een silhouet verzilverd door de maneschijn waren voor hem het summum van kleurnuancering. Tijdens zijn beginjaren hield de verlokking van de zilvergrijze tonen hem volgens zijn vrouw van zijn ware palet af. Later besefte hij dat het er op aan kwam eerst klaar te leren zien en hield hij tijdelijk op met schilderen, hoewel hij nog steeds van zilvergrijze en parelmoeren tinten droomde; volgens Nel was het 'een gevaarlijke droom waartegen hij met al zijn energie moe[s]t kampen' (Wouters 1944 in Bertrand 2000:22). Zij zag Wouters zijn liefde voor deze tinten nog in zijn laatste werk leggen. 'De Schelvis' heeft ze een apotheose in parelmoer genoemd (Wouters 1944 in Bertrand 2000:120).

Naast materiaal en techniek is de traditie essentieel. Uit zijn schrijven aan criticus Abel Gerbaud, die zijn pen in 1914 in vitriool had gedoopt voor een bespreking van de tentoonstelling van Kunst en Heden, blijkt dat Wouters daar een goed inzicht in had.[169] In zijn brief schetst hij lijnen van beïnvloeding die hij '(historisch exact!)' noemt, en geeft hij zijn kunstopvatting weer:

> Wat mijzelf betreft, leven is schilderen, beeldhouwen en tekenen, evenzeer als eten en slapen. Ik heb slechts één model: de natuur. Haar schoonheid is oneindig en ik verzeker u dat ik er genoeg schoonheid uit zal kunnen putten om er zelfs iets mee aan te vangen in mijn schilderijen en beelden. De rest is een kind van zijn tijd. Dat is onvermijdbaar, juist en noodzakelijk. Zo is het altijd al geweest. Uw idee over plagiaat is zo vals als maar kan zijn: kunst wordt overgedragen door beïnvloeding. De kunst van iemand die u raakt opent haast altijd een deur die ge zelf onbewust gesloten had. Cézanne zal nooit iemand aanspreken, tenzij die ooit, zij het slechts één keer, een ervaring van die aard heeft gehad - zij het op zijn eigen terrein -, die dan vlug door de heersende conventies versmacht is. Meer dan één jonge kunstenaar is op deze wijze teloor gegaan.
> Het is dus geen zaak van beïnvloeding, maar wel van ontwaken van ingeslapen of nieuwe gevoelens, en tegenwoordig is dit hoogstnoodzakelijk voor de voortzetting van de kunst. Hiervan getuige het volgende. Er is al beïnvloeding geweest vanaf de oudste kunst tot aan de uitvinding van de olieverf door Van Eyck, die op zijn beurt de

> Italianen heeft beïnvloed, die met hun pareltjes Rubens (die een hevige afkeer had van de gotiekers - n.v.d.v.: de Vlaamse primitieven -, zowel fysisch als moreel, dat zat in hem zo ingebakken) hebben beïnvloed, die er zelf definitief voor heeft gezorgd dat de schilderkunst een uitstraling heeft gehad tot in de 18de eeuw in Frankrijk, en tot aan Delacroix (door Cézanne aanbeden) die het grote voorbeeld van Renoir is geweest. Van Gogh hield zelf ook van Delacroix, maar meer nog van de Japanners. En dat alles is geen plagiaat, het is te zeggen, op voorwaarde dat de man die naar een model kijkt, sterker is dan zijn model, hoe dat ge het ook draait of keert. (Wouters in Bertrand 2000:341).

Het openingsvers van de reeks is een echo van het begin van dit citaat: ‘Mij het enige model, de natuur. Haar schoonheid schrijnt mateloos’ (2007:79). Wouters' schets van de kunstgeschiedenis wordt bij Hamelink: ‘De oliepeinture van Van Eyck heeft aan de miraculeuze Italianen gegeven. / Zij gaven Rubens, de Franse 18e eeuw. Die: Delacroix, geadoreerd van Cézanne. // En D gaf Renoir. Ook Van Gogh hield van D, maar nog meer van de Japanners’ (2007:79). De stamboom wordt getekend met woorden die de lezer laten denken aan geschenken en liefde: geven, adoreren, houden van. Wouters' uitspraken over wat (geen) plagiaat is, lijken perfect toepasbaar op Hamelink.

Het belang van tradities, leermeesters en gidsen kan nauwelijks overschat worden. Ik vermeldde al Lévy, die opduikt in het vers ‘Vertel door van de Meester van Aix, vriend Simon’ (2007:85). Volgens Nel leerde haar echtgenoot hem kennen in 1909 en correspondeerden de vrienden na Lévy's vertrek uit België (Wouters 1944 in Bertrand 2000:47). Voor Wouters was hij ‘de man die Cézanne [had] gezien’ (Wouters 1944 in Bertrand 2000:47). Lévy had veel gereisd, had een grote culturele bagage in het algemeen en bezorgde Wouters foto's van werken die de kunstenaar op dat moment nog niet gezien had. In een brief van 21 september 1912 bedankt Wouters hem (Wouters in Bertrand 2000:269). Hij is naar Keulen en Düsseldorf gegaan en heeft daar, dankzij de goede raad van zijn vriend, mooie dingen gezien. Over Cézanne schrijft Wouters: ‘Zijn kleur, die schalt niet, maar ze spreekt de rijke, discrete taal van de tapisserieën, met daarbij nog licht en ruimte erbovenop’ (Wouters in Bertrand 2000:269). Hiervan is een echo hoorbaar bij Hamelink, in een passage die aantoont dat de kunstenaar nederig blijft: ‘Ik leer van Cézanne. Zijn kleur klaroent niet maar spreekt de rijke / discrete taal der tapisserieën, houdt bovendien licht en sfeer vast. // Zijn grandioze sereniteit is mij onbereikbaar’ (2007:85).

Hoewel Wouters in een brief opmerkt dat de hele wereld Cézanne lijkt te willen naäpen, blijft hij in zijn volgelingenschap een einzelgänger (Wouters in Bertrand 2000:351). Dat de kunstenaar zichzelf in een traditie plaatst, betekent niet dat hij meedoet aan modes. In een brief aan Lévy van 28 juni 1914 brengt hij verslag uit van een expositie:

> Er waren ook nog andere schilderijen... Het is te zeggen: doeken met stukken papier erop geplakt. Héwel hé, ik zeg daar foert tegen. [...] Hebt ge dat schilderij gezien met die echte vrouwenhoed op het doek geplakt? (Wouters in Bertrand 2000:351-352).

In *De Dame van de Tapisserie* wordt dat: 'Ik leer van Cézanne. [...] Het krant-en-gitaar van / zijn goedkope aanhang misprijs ik, de dameshoed op het doek gekleefd id.' (2007:85) - er kan gedacht worden aan Picasso, die in deze periode collages met krantenartikels maakte. Wouters kan niet worden vastgepind, hij slaagt er in een gemengde stijl te hanteren: 'Door mijn magere preparatie en vederlichte verfopbreng bereiken mijn / landschap figuur stilleven intieme vitale rijkdom, Chinees en Vlaams' (2007:85).

De kunstenaar heeft een duidelijk doel voor ogen. Over Nel zegt hij in Hamelinks woorden: 'Zij is het doelwit' (2007:80). Dat laat de lezer vermoeden dat de vrouw het slachtoffer is van haar man de schilder, die obsessief met zijn werk en met haar (als model) bezig is. 'Aan haar betrap en studeer ik al haar gestes, / schildwacht over haar leven bij haar ontbijt', luidt het (2007:80). In haar memoires heeft Nel het geregeld over de onstuitbare werkdrift van haar echtgenoot, de 'alerte verslaggever van [haar] bestaan', die haar onafgebroken in het oog hield (Wouters 1944 in Bertrand 2000:32). Het poseren voor een schilderij ging haar beter af dan het poseren voor een beeld, en zeker voor een beeld als 'De dwaze Maagd', waarvoor een vermoeiende houding moest worden aangenomen. Zij bekent:

> Wanneer het poseren voor 'De dwaze Maagd' mij te veel wordt, spoor ik Rik soms aan om te schilderen. Door onze intieme band, ben ik zo vertrouwd met zijn kleurgevoel en zijn zin voor compositie dat ik zijn creativiteit haast kan manipuleren. Ik weet dat de kleur van een kleed, een amber halssnoer of de weerkaatsing van een opalen oorbel op het vermiljoen van mijn oor het vonkje kan zijn dat Riks waarneming prikkelt, zodat hij de kleur boven de vorm gaat verkiezen. Wanneer ik in ons intieme kader rondloop in een roze, rood of blauw kleed, verschaft dit Rik zo'n grote vreugde, dat hij niet kan weerstaan aan de drang die lichtende vlek op een schilderij tot leven te brengen. Meteen is er van boetseren geen sprake meer (Wouters 1944 in Bertrand 2000:43).

Het 'doelwit' roept echter vooral de gedachte op aan de zuiverheid en de totaliteit die de kunstenaar wil (2007:80). Als Nel het doelwit is, lijkt het schilderij nooit even goed te kunnen worden als de vrouw van vlees en bloed. Maar de kunstenaar blijft proberen haar te benaderen. Zij is de absolute kunst, het wit als verzameling van alle kleuren. Een gedachte aan de *poésie pure*, waarin de stilte het ideaal is, is hier niet misplaatst.

Volgens Nel had haar man nog een doel: hij koesterde de droom wandtapijten naar zijn ontwerpen te laten weven (Wouters 1944 in Bertrand 2000:77). De drie aquarellen

‘Vrouwen en Naakten in het Bos’ waren daar bijvoorbeeld toe bestemd. Naarmate die idee meer gestalte kreeg, spitste Wouters’ aandacht zich toe op het decoratieve karakter van dergelijke composities. Hij wou zelf de nieuwe woning decoreren en schafte zich daarom doeken en waterverf aan - wat de lezer kan herinneren aan de verzen waarin de echtelieden samen lijken te vallen met hun textiel. Bij gebrek aan middelen om ze te laten weven, wilde hij schilderijen maken die op wandtapijten leken. Jammer genoeg brak de oorlog uit en werden Wouters’ plannen uitgesteld. Zijn vrouw heeft daarover geschreven: ‘Ik betreur oprecht en terecht dat Rik zijn project niet tot een goed einde heeft kunnen brengen. Zijn kunst zou een heropleving van de tapijtkunst mogelijk hebben gemaakt en sommige composities zijn met die bedoeling gecreëerd’ (Wouters 1944 in Bertrand 2000:78).

Hamelink heeft veel aandacht besteed aan deze droom van Wouters. Al in het eerste gedicht van de reeks heeft de kunstenaar het over zijn ambitieuze project. Zijn daarnet geciteerde schets van een stamboom besluit de ik-figuur met: ‘Omdat ik de tapisserie wil doen herweven noteer ik het ritme van het woud’ (2007:79). Elders is alles in gereedheid gebracht: ‘De soepele soorten doek zijn hier, de diverse inkten, / tot wanddoeken als voorstel tot een nieuwe tapisserie’ (2007:82). Hierbij kan gedacht worden aan het wandtapijt van Bayeux, dat een belangrijke rol speelt in deze bundel. De kunstenaar wil het laten herleven, hij wil er een nieuwe versie van.

Belangrijk is dat hij het wandtapijt wil ‘doen herweven’; hij wil het blijkbaar niet zelf maken (2007:79). Op het meest basale en banale niveau kan daarbij gedacht worden aan het bedrijf dat Wouters gevonden had, de firma die zijn kartons kon weven (Wouters 1944 in Bertrand 2000:78). Op een hoger niveau kan aangenomen worden dat de kunstenaar hoopt op navolging. Hij hoopt het werk te kunnen voortzetten en doorgeven aan een nieuwe telg in de stamboom. Tegelijkertijd is hier alweer zijn bescheidenheid zichtbaar: hij meent blijkbaar slechts voor een aanzet te (kunnen) zorgen.

Over die aanzet staat er: ‘De zeven delicate zittende en staande vrouwen naakt zijn uit / zeven essentiële emblematische poses van Nel gecomponeerd. // Dit de zuivere kunst die weergeeft wat anders niet is. / Tussen mij, muze en model is geen halm verschil meer’ (2007:82). Hieruit blijkt, zoals ik al schreef, dat de absolute eenwording van man en vrouw wel te bereiken is in de kunst, maar niet in het werkelijke leven. Verder zeggen deze verzen, en dan vooral het voorlaatste dat speciale aandacht verdient, dat de zuivere kunst geen louter realisme is. Mimesis in de zin van exacte nabootsing van de realiteit is niet de zuiverheid die hier beoogd wordt. De zuivere kunst reflecteert iets verborgens; ze openbaart iets. Van belang hierbij is dat weergeven ook teruggeven betekent. De zuivere kunst vult gaten op. Zij roept

noodzakelijke dingen (opnieuw) in het leven. Zo is *Liedboek der oorlogen en feesten van al Haqq* volgens de blurb in de plaats gekomen van het herhaaldelijk in het Oude Testament genoemde maar verloren gegane *Boek der oorlogen van JHWH*. En zo is het gedicht 'Geen verbreking van het visioen mag ze zichzelf ooit toestaan' (2001:45) uit *Zilverzonnige en onneembare maan* volgens Gerbrandy een beschrijving van een schilderij waarmee Hamelink een leemte in het oeuvre van Artemisia Gentileschi wil opvullen (Gerbrandy 2011:172). Men heeft een idee van de kern door het omringende, maar hijzelf is verloren. Zuivere kunst maken is het ontbrekende puzzelstukje maken, met geduld en liefde een nieuw stukje dat past figuurzagen.

In *Kinksteen van Ch'in* heeft Hamelink veel aandacht voor China, en niet het minst voor aan lager wal geraakte Chinese schrijvers. De ik-figuur die in de reeks 'Vliegemepper van de geschiedschrijver' aan het woord is, is Ssu-ma Ch'ien (145?-90? v.C.) - in een gedicht is zijn vader te horen. Ssu-ma Ch'ien volgde zijn vader op als officieel historicus aan het hof van keizer Wu van de Han-dynastie, maar hij viel in ongenade. Als straf wou de keizer hem opzadelen met de schande van de castratie. Het eerbiedwaardige alternatief was zelfmoord, maar Ssu-ma Ch'ien koos voor de ontmanning, omdat hij zijn historisch werk wou voltooien. Zijn *Shih Chi* groeide uit tot een standaardwerk dat Hamelink inspireerde bij het schrijven van deze bundel.

In tegenstelling tot 'De lazuren oorbel onder de roden of Hulde aan Rik Wouters' zou de titel 'Vliegemepper van de geschiedschrijver' de gedachte aan een gevonden manuscript kunnen oproepen. Misschien waren deze gedichten aanzetten of kladversies, waar Ssu-ma Ch'ien later de vliegen mee doodsloeg. Misschien schreef hij deze verzen, deze poëtische dagboeknotities in zijn vrije tijd en beschouwde hij ze als minderwaardig ten opzichte van zijn echte werk. Of misschien bevatten ze meer waarheid dan zijn geschiedenisboeken en verstopte hij ze uit angst, door ze op te rollen en als vliegenmepper te gebruiken.

Net als Wouters leefde Ssu-ma Ch'ien voor zijn kunst, en dat mag nog iets letterlijker genomen worden dan bij de schilder. Essentieel in deze reeks is de notie van eer, die met het werk verbonden is. Zoals Van Overmeire stelt, komt Ssu-ma Ch'ien hier naar voren als een trotse persoonlijkheid (Van Overmeire 2006:98). De officiële historicus is weggepromoveerd tot 'vertrouwenssecretaris' (2003:22). Het tweede gedicht, waar de titel 'Rijkshistoriograaf' deel van uitmaakt, klinkt daarover heel bitter: 'Rijkshistoriograaf // gepromoveerd tot vertrouwenssecretaris. / mijn ingewand wringt en roert zich zonder // hete pijnscheuten vele malen op een dag. / Als ik thuis ben weet ik niet wat ik moet // beginnen. Als ik uitga heb ik

geen notie / waar ik loop. Elke keer opnieuw als ik denk // aan de me aangedane mateloze degradatie / is mijn lijfgoed doornat van het zweet' (2003:22).

Ssu-ma Ch'ien klinkt gegriefder wanneer hij het over het verlies van zijn functie heeft dan wanneer hij, zoals in het openingsgedicht 'Klerk met voor de borst gevouwen handen in wijde mouwen', over die andere straf vertelt (2003:22). Uiteraard raakt ook de castratie deze man in zijn trots, maar hij lijkt meer belang te hechten aan zijn beroep(seer). Hij heeft immers andere prioriteiten dan zijn lijf en leden: 'Me aan de castratie onderwerpend toonde ik geen kwaadheid; / ik dacht, als ik het Boek kan voltooien steek ik het weg // in de bergholen en wacht op de man die me verstaat plus / het publiceren wil. Wanneer op een gebeurlijke dag het // in steden groot en klein gelezen wordt ben ik welbeloond. / En al werd ik er om in stukken gehakt, ik zou niet treuren' (2003:22). Van Overmeire merkt terecht op dat Hamelink in deze verzen dicht bij het origineel van Ssu-ma Ch'ien gebleven is (Van Overmeire 2006:99). Het gedicht lijkt een vertaling of een poëtische parafrase van wat de historicus zelf schreef als verklaring voor het feit dat hij geen zelfmoord had gepleegd. Het einde van zijn tekst luidt: 'I submitted to the extreme penalty without rancor. When I have truly completed this work, I shall deposit it in some safe place. If it may be handed down to men who will appreciate it en penetrate to the villages and great cities, then though I should suffer a thousand mutilations, what regret would I have?' (Ssu-ma Ch'ien in Bary & Chan 1960:272-273). Ssu-ma Ch'ien suggereert in 'Volmaakt Boek' - het boek is daar dus niet alleen voltooid, het lijkt ook perfect - zelfs dat de vernedering in zekere zin vruchtbaar is geweest: 'Wie gedwongen door eigen nietste door is / gegaan en is van zijn dorheid doordrongen // beoefent geschiedschrijving eerlijker; ik zeg / het geweeste wou er blijvend zijn. In 18 jaar // 2597 jaar gepenseeld in 130 hoofdstukken door / mijn hand, die van een eunuch, een nonpersoon // tegen alle nulliteit inzettend de geschiedenis, / stof die door de scheidende doek heengeperst is' (2003:26).

Eerlijkheid is hier geen synoniem voor objectiviteit. Van Overmeire meent dat Ssu-ma Ch'ien de geschiedenis als een opstapje naar moralisering gebruikt, en dat het gedicht 'Oorbeeld van het regerend Huis' geen neutraal verslag is, maar een combinatie van een oordeel en een beeld van de 'zonsopkomst van Han' (2003:26) - de combinatie verklaart het eerste woord van de titel (Van Overmeire 2006:100). Zoals hij stelt, laat Hamelink de historicus in dit gedicht uitvaren tegen de eerste heerser van de Han-dynastie, die alles is wat Ssu-ma niet is en die dus een portret *in negativo* van hem biedt. De kersverse Hankeizer heeft bijvoorbeeld weinig respect voor geleerdheid. Volgens Cotterell (die nochtans mild en soms zelfs prijzend voor hem is, merkt Van Overmeire op), was Kao Tsu analfabeet en bezat hij

een grove vocabulaire, wat hem de steun van de gewone man opleverde, maar ook voor consternatie bij de hovelingen zorgde (Cotterell 1991:107-109 in Van Overmeire 2006:100). Verder mist de heerser in dit gedicht de centrale deugd van het confucianisme: de *hsiao* of vaderliefde, waarbij ieder diegene die hoger staat dan hij respecteert; Ssu-ma Ch'ien kent die *hsiao* wel, stelt Van Overmeire, en voelt ook liefde voor zijn kroost, terwijl Kao Tsu zijn kinderen uit het rijtuig duwt om sneller te kunnen gaan.

De liefde voor het beroep hangt samen met de liefde voor de familie. Dat blijkt uit het feit dat Ssu-ma Ch'ien veel belang hecht aan de laatste wens van zijn vader. In ‘Geste van stervende’ lijkt de vader zijn zoon toe te spreken vanaf zijn sterfbed, ‘(in trance zijn [...] hand vasthoudend)’ (2003:24). Hij drukt het verlangen uit of hij eist als officieel historicus opgevolgd te worden door zijn zoon, die het boek moet maken dat hij zelf wou schrijven. In ‘Borstwering’ duidt Ssu-ma Ch'ien die belofte aan zijn vader aan als de ‘zijde / schrikdraad’ die het ‘zwarte gat’, waarin hij zich wachtend op de castratie vaak wil werpen, barricadeert (2003:25).

Beroepseer en familie-eer hangen samen. ‘Man van Han’ begint met: ‘Mijn voorvaderen waren officiële historici / der Chou-dynastie’ (2003:23). Op die traditie lijkt de spreker trots te zijn, ondanks - of net dankzij? - de rest van het gedicht: ‘Behalve over Historalia / gingen ze over Astrologie en de Kalender, werk // niet zeer afwijkend van dat van koffiedikkijkers. / De speelpoppen van de keizers waren ze, door hen // gehouden met hoeren en acteurs / en het gewone volk keek op hen neer’ (2003:23). Hoewel Van Overmeire terecht schrijft dat er in China veel belang wordt gehecht aan de geschiedenis (Van Overmeire 2006:98), lijkt de officiële historicus niet ernstig te worden genomen. Tussen de geschiedschrijver en de anderen bestaat er steeds een kloof.

Er is bijvoorbeeld een kloof tussen de geschiedschrijver en zijn opdrachtgever. Ssu-ma Ch'ien kon, zolang alles goed ging, eer halen uit zijn rol als bevoorrechte getuige en daarvoor moest alles - zelfs de gepaste rouw voor zijn vader - wijken: ‘De code van de maestro van welleven schreef voor / na de dood van mijn vader me een afzonderingsperiode. // Ik Ssu-ma Ch'ien moest en zou de meest ambitieuze man / van mijn tijd volgen, die de rijksberggod aanbidden wou // op de T'ai-Shan. Apetrots ondernam ik daaraanvolgend, mijn / latere snijder na, de paardetoer de Noordgrenzen langs’ (2003:27). De geschiedschrijver is een van de ‘speelpoppen’ van de keizer, zegt ‘Man van Han’ (2003:23). De machthebber lijkt dus amusement van hem te willen, en zeker geen kritiek. Zoals Van Overmeire verhaalt, is Ssu-ma Ch'ien in de problemen gekomen doordat hij Li Ling verdedigde (Van Overmeire 2006:102). Na een mislukte expeditie tegen de Hsiung-nu (de ‘Hunnen’ uit een gedicht) hield

de briljante generaal in het midden van de woestijn met slechts vijfduizend infanteristen stand tegen gevreesde bereden boogschutters (2003:24). Toen de kruisboogpijlen en het voedsel op waren, ondernam hij een vluchtpoging, maar hij werd gevangengenomen door zijn vijanden. Het feit dat zijn bevelhebber niet als een held was gestorven, maakte keizer Wu-ti woedend. Nadat Ssu-ma Ch'ien het gewaagd had de beschimpte generaal te verdedigen, werd hij beschuldigd van misleiding van de troon, een zware misdaad.

De afstand tussen de geschiedschrijver en de heerser wordt deels verklaard door het feit dat de historicus zich nooit helemaal voor de kar van zijn baas laat spannen. Uit verzen 2-3 van 'Man van Han' blijkt dat historici niet meewerken aan de grootse projecten van machthebbers: 'Ze hielpen niet het Huis // van Han stichten' (2003:23). Het enjambement maakt het universeel: historici spelen geen actieve rol in de politiek. Zij staan aan de zijlijn en noteren. Wellicht is de ik-figuur ook daarom niet gelukkig met zijn benoeming tot 'vertrouwenssecretaris': in die functie moet hij zich bezighouden met de delicate zaakjes van de keizer in plaats van met het grote verhaal dat hem interesseert (2003:22).

Niet alleen tussen geschiedschrijver en keizer, maar ook tussen geschiedschrijver en burger is er steeds een kloof. In 'Man van Han' luidt het dat 'het gewone volk' op de voorouders-historici neerkeek (2003:23). De omschrijving 'het gewone volk' verraadt al dat het dédain, dat er zonder twijfel nog steeds is, wederzijds is (2003:23).

'Man van Han' (2003:23) is volgens Van Overmeire een treffende omschrijving van Ssu-ma Ch'ien (Van Overmeire 2006:99). Han is de naam van de dynastie waarin hij leefde, en de geschiedschrijver geloofde, tot het incident dat hem beschaamde, dat die tijd een hoogtepunt was. Volgens Cotterell bestaat er een groot nuanceverschil tussen de benamingen Man van Han en Man van T'ang: 'Het verschil tussen de Han- en Tang-periode komt zelfs tot uitdrukking in de aanspreekvormen. *Hanren*, mannen van Han, geeft een gevoel van exclusiviteit weer, Chinees in tegenstelling tot Hsiung-nu [=een steppevolk, vergelijkbaar met de Hunnen en Mongolen] of barbaar, terwijl *Tangren* de diversiteit en de tolerantie in zich heeft van een China dat zich uitstrekte van de steppen tot de tropen en van de bergen tot de zee' (Cotterell 1991:155 in Van Overmeire 2006:99-100). Als *Hanren* is Ssu-ma dus deel van een trotse elite mensen, besluit Van Overmeire.

Al voor de castratie, zo blijkt uit 'Metalen spiegel', is de geschiedschrijver een wat teruggetrokken figuur die zijn vrije tijd verdeelt tussen het boek en zijn kinderen: 'Geen gezelschappelijk leven leidde ik. Ik groette mijn sibbe, buren. / Gaf mijn vrije tijd aan het Boek, uitgezonderd de uren uitverkoren // door me voor scherts met mijn kinders. Wat oude vrienden betreft, ik / miste hun por in de ribben niet om bonmots als Van je vrienden moet / je

het hebben' (2003:24). Dit wekt de indruk dat hij al vrienden kwijt was voor het incident. Nadat hij in opspraak gekomen is, wordt pas goed duidelijk dat hij alleen is. In 'Borstwering' lijkt hij eerst nog enthousiast te zijn geweest en hoop te hebben gekoesterd omdat hij kon worden vrijgekocht - getuige daarvan het uitroepteken, dat ook suggereert dat hij het bericht verspreidde (2003:25). Het bleek al gauw ijdele hoop: 'Het lubmes kon afgekocht! Ik was arm. / Mijn bekenden brachten geen geld bijeen' (2003:25). '[B]ekenden', staat er (2003:25). Er staat niet: vrienden.

De eenzame historicus blijft hopen op de komst van 'de man die [hem] verstaat plus / het [Boek] publiceren wil', op iemand die begrip en (economische) daadkracht verenigt (2003:22). De auteur droomt van een grote verspreiding in 'steden groot en klein' 'op een gebeurlijke dag', '[e]n al werd [hij] er om in stukken gehakt, [hij] zou niet treuren' (2003:22). Dat laatste toont aan dat de schrijver niet helemaal vrij is van vrees. Hij beseft dat zijn boek hem in gevaar kan brengen, dat het hem zijn kop kan kosten, maar hij heeft er zijn kop voor over. Als in een poging ongeschikte lezers weg te jagen in het openingsgedicht van de reeks, besluit hij zijn dromen met: 'Maar dat vatten alleen mensen met hersens / en hoeft niet uiteengezet aan klootjesvolk' (2003:22). Dit is een verwijzing naar zijn ontmanning. De grijze muizen hebben hun klootjes nog, maar er is veel dat ze niet hebben. Wie alleen bezig is met het primaire, kan de houding van Ssu-ma Ch'ien niet vatten.

Naar aanleiding van een aantal humoristische elementen in deze reeks stelt Van Overmeire dat Hamelinks portret van Ssu-ma Ch'ien niet eendimensionaal is (Van Overmeire 2006:103). Onder andere in het woord klootjesvolk hoort hij een ironische ondertoon. Hamelink toont volgens Van Overmeire dat zo'n machtige geestelijke onderneming als de *Shih Chi* verwezenlijkt wordt door een man van vlees en bloed, een man met een gebrek en daaruitvolgende frustraties. Een zelfbeeld als van een 'eunuch, een nonpersoon' ondermijnt de grote ambitie, zo poneert hij, en Hamelink maakt duidelijk dat het aardse en hemelse onontwarbaar verweven zijn (2003:26). De spot wordt voor Van Overmeire zelfs wrang in 'Borstwering' (2003:25). De titel ziet hij al op tweeledigheid wijzen: enerzijds stelt Ssu-ma zich teweer op militaire wijze, anderzijds moet de man zijn vervrouwelijking bij gebrek aan mannelijke hormonen zien te stoppen. Het eerste deel leest als een burleske, het enjambement 'opera / tie' (2003:25) is ronduit hilarisch en toch, zo verklaart Van Overmeire, wringt daar iets bij de lezer, die Hamelink in deze reeks vooral bewondering voor Ssu-ma Ch'ien probeert bij te brengen. De lezer dient te beseffen dat de geschiedschrijver ook maar een mens is, geen objectieve optekenaar van feiten, geen man om overmatig te vergoddelijken. Zo krijgen we

een realistischer beeld van de mens in het geschiedenisboek en uiteindelijk ook van onszelf, besluit Van Overmeire.

De humor in deze gedichten is meer pijnlijk dan relativerend. Deze reeks toont immers hoe de maatschappij omgaat met kritische stemmen. Ze biedt een beeld van de eenzaamheid van de (geschied)schrijver, maar ook van zijn zelfopoffering en trots. Het ware leven is het leven voor/van/in het boek.

Een schilder en een geschiedschrijver kunnen voor een dichter staan. Zoals de eerste schildert de poëet taferelen, is hij erg visueel. Zoals de tweede registreert een dichter als Hamelink (onze) tijd. De schilder en de geschiedschrijver die in de zonet besproken reeksen aan het woord zijn, hebben veel met elkaar gemeen: hun passie voor het werk, hun aandacht voor de traditie, hun koppigheid, hun trots en hun bescheiden maatschappelijke positie. Het zijn alle elementen die bij de al besproken dichtersfiguren in Hamelinks werk werden opgemerkt.

In de recentste poëzie komen ook dichters aan bod. In *Kinksteen van Ch'in* is er bijvoorbeeld de reeks ‘Elegieën om Ch'u’. Die draait rond Ch'u Yuan (c.343-c.289 v.C.), Chinees dichter en minister en in beide hoedanigheden de vleesgeworden vaderlandsliefde.[170] Door gekonkelfoes van corrupte collega's werd hij verbannen en verdronk hij zichzelf uiteindelijk in de Mi-lo. Het ritueel van de drakenbootrace, die daar nog jaarlijks gehouden wordt op zijn sterfdag, komt voort uit het zoeken naar zijn nooit gevonden lichaam. De ik-figuur uit ‘Elegieën om Ch'u’ lijkt de Chinese dichter te zijn. Soms lijkt er echter gesproken te worden door een ander, bijvoorbeeld in ‘Sjamanistische seance’ (2003:14). De titel van de reeks verraadt eveneens een instantie achter deze verzen, die om zijn collega treurt.

Ook interessant in *Kinksteen van Ch'in* is de reeks ‘Tekst op muziek van T'ao Yuan-Ming’. Die titel kan op twee manieren gelezen worden. Als de eerste drie woorden worden samengenomen, kan hij suggereren dat de reeks een gevonden manuscript is en dat T'ao Yuan-Ming de echte schepper van deze verzen is. Het is echter zinvoller te denken dat Hamelink de muziek, de toon van T'ao Yuan-Ming heeft genomen en er een nieuwe tekst op heeft geschreven. Van Overmeire signaleert dat er in deze reeks bekende regels hernomen worden (Van Overmeire 2006:110). Het vers ‘Ik pluk chrysanten bij de oosterhaag’, bijvoorbeeld, is talloze keren geëchood in de Chinese poëtische traditie, en bij T'ao zouden de bloemen vooral morele integriteit en het kluizenaarsbestaan vertegenwoordigen. Hamelinks keuze voor orchideeën in het vers ‘Als ik hoofse zin heb pluk ik orchideeën onder mijn heg’ in het gedicht ‘Ingebruikneming van een nieuw penseel’ (2003:33) is uiterst bewust, meent Van Overmeire. Deze bloem past volgens hem bij een thema in de reeks, de gedachte dat de

dood voor nieuw leven en creativiteit zorgt - voor een westers publiek symboliseren chrysanten vooral de dood, met veel minder nadruk op de wedergeboorte.

De ik-figuur die hier aan het woord is, kan ons herinneren aan de dichtersfiguur Hamelink, zoals we die kennen uit de persoonlijke poëzie, uit interviews en uit essays.[171] Het meest tekenend is in dat verband het zonet vermelde 'Ingebruikneming van een nieuw penseel'. Van Overmeire schrijft dat de historische figuur T'ao Yuan-ming daar in al zijn eenzaamheid geschetst wordt (Van Overmeire 2006:109). Deze dichter leefde in de zogenaamde Eeuwen van verdeeldheid die volgden op de ineenstorting van de Han-dynastie. Zijn politieke carrière was van korte duur. Na tien jaar dienst werden de formaliteiten en corruptie hem te veel en trok hij zich terug op het platteland om zich volledig te wijden aan zijn poëzie, die voornamelijk over wijn en chrysanten ging. In stilistisch en inhoudelijk opzicht was T'ao Yuan-Ming eveneens een einzelgänger.

Van Overmeire stelt dat de naamloosheid van de ik-figuur de identificatie met Hamelink mogelijk maakt. De twee dichters delen volgens hem hun nadrukkelijke individualisme in tijden die hen niet naar waarde schatten: T'ao zou pas tijdens de T'ang-dynastie ten volle geappreciëerd worden en Hamelink heeft nog steeds geen groot publiek verworven. Toch noemt Hamelink zichzelf een eersterangsdichter, merkt Van Overmei re op. Hoewel de eerste verzen van het gedicht iets subtieler zijn dan hij laat uitschijnen, lijkt dat inderdaad de onderliggende gedachte te zijn.

'Ingebruikneming van een nieuw penseel' heeft iets van een *probatio pennae*, een krabbel in de marge om het nieuwe schrijfinstrument in te lopen, een pennentrek die voorafgaat aan het eigenlijke schrijven, maar die niet noodzakelijk minder wijsheid bevat.

> Niets dat me zo nauwsluitend past als niet met
> roemtoga van eersterangsdichter te zijn belast.
>
> Op de wijnavond waarvoor gis gouverneur me uitnodigde
> bleek nameloos neven mijn vlas te gaan met het hartnodige.
>
> Als ik hoofse zin heb pluk ik orchideeën onder mijn heg,
> drink geknield uit een plas liefst op mijn eigen enige weg.
>
> Apropos, zal ik nu iets schrijven in de verdorde wijnstok
> of toch in de zich wringende dennetakstijl liever, dodo's?
>
> (2003:33)

Ziehier een dichter die zich schrap zet tegen de literaire mallemolen en meeloperij, die niet tot de jetset van de poëzie hoeft te behoren en die niet hengelt naar het goedkeurend gemompel van de massa. Hij blijft zichzelf te allen tijde trouw en treitert hier de dodo's die het moeilijk hebben met zijn stijl. De dodo is een uitgestorven vogel die niet kon vliegen doordat zijn korte, zwakke vleugels zijn gewicht niet konden tillen. Geen partij, dus, voor deze feniksdichter die zijn hoge vlucht alleen neemt.

13.3.2. Zilverzonnige kinksteen van de tapisserie, een canto

In wat volgt bespreek ik Hamelinks proeven van *poésie pure* waarin geen poppenkast wordt gespeeld. Er wordt ingezoomd op de belangrijkste metapoëtische motieven en reeksen; er wordt daarbij gedialogeerd en discussie gevoerd met Gerbrandy.

13.3.2.1. Vleugels

In de volgende gedichten komt vaak een ik aan het woord dat een dichter is. Toch kan hier niet gesproken worden van persoonlijke poëzie zoals we die kennen uit hoofdstuk 12. In Hamelinks recentste verzen worden immers bijzondere technieken gebruikt die, zelfs als er een ik is, afstand scheppen. Ongetwijfeld draagt de stijl, zoals Gerbrandy suggereert, veel bij tot die afstand (Gerbrandy 2011:464). Wie een goed beeld wil van de verschillen in Hamelinks stijl en het effect daarvan, kan volgens mij het best *Stenen voor mijzelf* naast ‘Duivin met granietsneb’ uit *Zilverzonnige en onneembare maan* leggen - een reeks die nochtans begint met het woord ik. In wezen hebben deze gedichten dezelfde thematiek en dezelfde beelden komen erin voor, maar de behandeling van het materiaal is totaal anders. Voor ik ‘Duivin met granietsneb’ bespreek, wil ik even inzoomen op de duif, het centrale symbool dat ook in andere gedichten uit *Zilverzonnige en onneembare maan* voorkomt.

De vogel heeft al een hoofdrol in de proloog, getiteld ‘Uitspansel van hemel en aarde’ (2001:5). *Zilverzonnige en onneembare maan* begint met een retorische vraag naar het mystieke verlangen, dat volgens de spreker in iedereen aanwezig is: ‘Wie zou nu niet hup boven het hemelblauw / uit willen komen en zichzelf zijn, bij God // in’ (2001:5). Opvallend is het enjambement na het eerste distichon. In zijn *begot*-betekenis versterkt het woordgroepje ‘bij God’ het retorische van de vraag (2001:5). De ‘in’ waarmee het tweede distichon begint,

kan deel uitmaken van het laatste woord van het eerste couplet, wat de *unio mystica* een seksuele connotatie geeft (2001:5).

Het verlangen dat in de eerste twee verzen wordt geuit, wordt snel - na de '[m]aar' in het derde vers - gerelativeerd (2001:5). Een 'nestduif' springt in het oog of in het oor (2001:5). '[S]inds ze generlei hoogvlieging ambieert' koestert deze duif het omgekeerde verlangen, een verlangen naar het aardse leven: ze 'klaagt maar door dat zij [...] in haar Byzantijns liefdekasteel, *op aarde* / het lief van Romanos de Melode zijn wil' (2001:5). Blijkbaar voelt de duif zich even gevangen in haar leven als de spreker zich in het zijne voelt. Volgens Gerbrandy is de titel ongewoon in die zin dat het uitspansel hier behalve het zwerk ook de aarde omvat en duidt het woord op een spanning tussen beide tegenpolen (Gerbrandy 2011:150). Ik meen dat een en ander een kwestie van perspectief is. Afhankelijk van je positie verlang je naar een welbepaald, onbereikbaar uitspansel. Ook in metafysisch opzicht is het gras altijd groener aan de andere kant van de heuvel. Voor een hemels wezen moet een aards bestaan als 'lief' hemelser lijken dan haar hemelse toestand (2001:5).

Gerbrandy ziet de duif als de middelares tussen hemel en aarde die, gelet op de aanwezigheid van Romanos de Melode, in verband mag worden gebracht met de Maagd (Gerbrandy 2011:150-151). De Syriër zou aan het eind van de vijfde eeuw van Beiroet naar Byzantium verhuisd zijn, waar hij verbonden was aan de Theotokos-kerk. Tijdens het vigilie van Kerstmis zou de Maagd hem in een visioen verschenen zijn en zou Zij hem opgedragen hebben een boekrol te eten. Romanos werd vervuld van goddelijke inspiratie en hief de volgende dag spontaan een hymne aan, die begon met de woorden: 'Heden baart de Maagd de bovenaardse'. Volgens de legende zou hij in de daaropvolgende decennia duizend hymnen geschreven hebben, wat hem de bijnaam Melôidos (de dichter-componist) opleverde. In zijn poëzie zet Romanos de Melode zich af tegen de Nestorianen, die Maria niet als Moeder Gods beschouwen. Van zijn werk zijn slechts 88 gedichten overgeleverd, waarvan een deel misschien niet eens authentiek is, besluit Gerbrandy.

Zoals hij poneert, ligt het - aangezien 'Uitspansel van hemel en aarde' de proloog van de bundel is - voor de hand aan de vermelding van Romanos een programmatische functie toe te kennen. De dichter was de eerste belangrijke beoefenaar van het *kontakion*, een preek in versvorm. Ondanks het feit dat Hamelinks gedichten niet op *kontakia* lijken, doet de verschijning van een door de Maagd bevlogen hymnendichter in het openingsgedicht Gerbrandy veronderstellen dat ook *Zilverzonnige en onneembare maan* gezien mag worden als een verzameling lofzangen op een verheven vrouw, op de Maangodin, van wie de Maagd Maria slechts een manifestatie is (Gerbrandy 2011:152). Figuren die in deze bundel opduiken

- zoals Ch'ang O, de Maagd van Blachernai, de parels wenende zeemeermin, prinses Zwaluw en de duif van Romanos - belichamen het verlangen naar een onbereikbare zuiverheid; de Griekse godin Artemis hoort voor Gerbrandy eveneens in dit rijtje thuis.

De duif is een middelares tussen hemel en aarde en ze kan verbonden worden met de Maagd. Ze lijkt in die zin machtig. Toch heb ik, zoals gezegd, de indruk dat de duif evenzeer een gevangene is als diegene die in het eerste couplet zo goed blijkt te weten dat zijn mystiek verlangen zinloos is. Als tussenpersoon tussen hemel en aarde lijkt zij tot geen van beide werelden te behoren, nergens echt thuis te kunnen zijn, behalve dan in haar 'nest' in de 'hoogbije boom', die als omgekeerd koppelteken haar tussen-twee-werelden-zijn verbeeldt (2001:5). Ik ben het dan ook niet helemaal eens met Gerbrandy wanneer hij stelt dat de duif in de laatste strofe kiest voor de liefde op aarde (Gerbrandy 2011:150). Zij heeft niets te kiezen. Zij heeft een verlangen, dat is alles. In die zin is de duif, zoals ik al schreef, verwant aan de spreker, die haar met verschillende koosnaampjes bedenkt. Gerbrandy merkt op dat de duif eerst 'speelgeburin' genoemd wordt (een buurmeisje om mee te spelen), dat zij voor de spreker een 'mulier mystica' (mystieke vrouw) is en een 'heimweemuezzin' (2001:5), wat wil zeggen dat ze oproept tot een gebed dat van heimwee getuigt (Gerbrandy 2011:150). Het moet gaan om heimwee naar het verleden, schrijft hij terecht. Uiteraard kan het gebed waartoe hier opgeroepen wordt het gedicht zijn.

Hamelink stelt Romanos voor als een dichter die een speciale band heeft met het goddelijke, poneert Gerbrandy (Gerbrandy 2011:151). Hij vindt de islamitische term muezzin opmerkelijk in dit verband: al in het eerste gedicht blijken religies uitwisselbaar te zijn. In deze bundel versmelten inderdaad werelden. Zij komen samen, worden één in het gedicht, en doen dus wat de spreker en de duif niet kunnen.

Volgens Gerbrandy (Gerbrandy 2011:151) is de duif in de proloog niet alleen de middelaarster tussen hemel en aarde maar ook die tussen Hamelink en zijn zesde-eeuwse collega, en is zij eveneens de schakel tussen de dichter en een verre voorganger in dit gedicht uit de openingsreeks 'Tuin van Louise de Coligny':

> Worden de krinkelingen op het rustwater teweeggebracht
> door kleine visjes of regendruppels? De duif murmureert
>
> tot ze zich vergeet. In krijgsgevangenschap voor een raam
> van de Domestikos in Konstantinopel schreef Abu Firas, ziek

> duizend jaar her de elegie waarin hij zijn droefheid zei
> aan haar hoog in de boom even eentonig bedroefde zuster.
>
> Hoe komt nu de stilte een vink uit die, zich verplaatsend,
> me zijn langue d'oïl inscherpt. Tititu, tititu, tititu: tvi.
>
> (2001:9).

Zoals Gerbrandy verhaalt, werd Abu Firas (932-968), een Arabische prins met een Byzantijnse moeder, in 962 gevangen gezet in Constantinopel, waar hij goed behandeld werd, omdat hij als voorname gijzelaar van belang was bij onderhandelingen. In 966 kwam hij vrij, al zeggen sommige bronnen dat hij op spectaculaire wijze ontsnapte. In gevangenschap - Domestikos is de titel van verschillende hoge functionarissen - schreef Abu Firas de zogenaamde *Ramiyyat* of *Rûmijjât* (Romeinse gedichten).

Gerbrandy heeft in een Duitse vertaling een gedicht van Abu Firas teruggevonden dat belangrijk is in de buurt van Hamelinks verzen. Het is gericht aan een duif die de dichter hoort koeren in een hoge boom nabij de gevangenis. De spreker vraagt de vogel - die van de haren gescheiden noch van haar vrijheid beroofd werd - naar de oorzaak van haar klaaglied en verklaart er zelf veel meer redenen voor te hebben.

Gerbrandy merkt op dat Hamelink deze situatie zonder al te veel details heeft overgenomen en overloopt de gedachtegang die hij goed te volgen vindt (Gerbrandy 2011:21-23). In de eerste zin vraagt de spreker wie of wat de kringen op het water veroorzaakt: de vissen of de regen? Het woord ‘rustwater’ duidt erop dat het water, afgezien van de kringen, spiegelglad is (2001:9). Als er al druppels vallen, zijn het de eerste en regent het niet hard; toch is er een vorm van rust verstoord. In de tweede zin is het klaaglijk koeren van een duif hoorbaar, dat na de witregel een stemmingsverandering in de duif zelf tot stand heeft gebracht. Het dier heeft zich door zijn klaaglied te zingen van zijn ongenoegen bevrijd, is zelfs ontstegen aan zijn eigen bewustzijn. De eerste strofe behelsde nog de min of meer objectieve weergave van een parktafereel, zij het dat de spreker het koeren al wel als een uiting van emotie interpreteerde. Het begin van het tweede distichon verplaatst de lezer volgens Gerbrandy naar de psyche van de duif, die daardoor menselijke trekken krijgt.

In de derde zin vertelt de dichter dat Abu Firas duizend jaar geleden een elegie heeft geschreven, waarin hij zijn erbarmelijke omstandigheden - gevangenschap, ziekte - deelde met een duif, die beschouwd mag worden als een zus van de vogel uit de eerste strofe. Kennelijk is het de duif in de tweede regel die de associatie met Abu Firas oproept. Wellicht,

zo stelt Gerbrandy, wordt geïmpliceerd dat ook Abu Firas zichzelf hoopt te vergeten door zijn elegie te schrijven.

In de vierde strofe zijn we weer bij het tafereel uit de eerste regels. Omdat de zin met het woord hoe begint lijkt er nog een vraag te komen, maar er is geen vraagteken. Misschien moet de zin als een uitroep worden opgevat; er staat evenmin een uitroepteken. 'Hoe komt nu de stilte een vink uit' is volgens Gerbrandy ook meerduidig doordat zowel 'stilte' als 'vink' het subject kan zijn (2001:9). Het ligt meer voor de hand dat de vogel de stilte verlaat dan omgekeerd, poneert hij terecht, want in de laatste regel weerklinkt zijn vinkenslag. Maar de vogelzang kan, zoals hij schrijft, ook gezien worden als de hoorbare uiting van wat eerst stil was, bijvoorbeeld een onuitgesproken emotie. Terwijl de vink van tak naar tak vliegt, gedraagt hij zich, zo gaat Gerbrandy verder, als een docent die zijn leerlingen iets wil inprenten. Het is de spreker zelf die bij het dier in de leer gaat, en de stof bestaat uit een middeleeuwse vorm van het Frans, de *langue d'oïl*. Met terugwerkende kracht krijgt 'zich verplaatsend' bijgevolg een extra betekenis: de vink verandert niet alleen in een docent, maar verplaatst zich ook naar een andere tijd (2001:9).

Gerbrandy hecht veel belang aan het cyclische verloop van het gedicht. In de eerste en laatste strofe wordt verteld hoe een toestand van rust en stilte verstoord wordt door vissen of regen en door vogelzang. Mogen we de kringen op het water in verband brengen met de ringcompositie van het gedicht, vraagt Gerbrandy zich af. Als het antwoord ja zou zijn, zou er volgens hem iets vreemds gebeuren, want zulke kringen ontstaan vanuit het centrum, terwijl dit gedicht naar het centrum toe lijkt te werken. De centrifugale verplaatsing van de kringen op het water contrasteert met het verloop van de associaties binnen het gedicht, want de situatie die de herinnering op gang brengt, omsluit de anekdote over Abu Firas. Een andere interpretatie acht Gerbrandy dan ook gepaster: zoals de vissen of regendruppels steeds verder uitdijende kringen veroorzaken, roept de beschreven situatie bij de spreker - en bij de lezer - een keten van associaties op. De murmurerende duif herinnert aan de duif tot wie Abu Firas zich richtte, de vink wordt in verband gebracht met de *langue d'oïl*.

Wellicht verwijst het woord 'krinkelingen' (2001:9) naar 'Het schrijverke' van Guido Gezelle, merkt Gerbrandy op, wat een reden is om te veronderstellen dat Hamelinks gedicht niet alleen iets zegt over de werking van het denken, maar ook over het schrijfproces. Het insect zou immers de veroorzaker van de kringen kunnen zijn. Omdat het schrijverke bij Gezelle niets anders doet dan de naam van God schrijven, krijgt ook Hamelinks gedicht een religieuze connotatie. Als we verder naar intertekstuele verbanden zoeken, kunnen we bij 'rustwater' denken aan de rustige wateren uit Psalm 23, al roept die associatie nieuwe

problemen op volgens Gerbrandy (2001:9). David, de psalmist, spreekt immers de verwachting uit dat God hem te allen tijde uit narigheid zal redden en hem naar rustig water zal leiden. Het is, zo stelt Gerbrandy, niet onzinnig een verband te leggen tussen Hamelinks spreker, Abu Firas en David, maar dan beginnen de kringen van associatie wel erg ver uit te dijen. Dat het gedicht een poëticaal aspect heeft op zich, vindt hij evident. Van Abu Firas wordt vermeld dat hij een elegie schreef; Hamelink suggereert dat ook dit gedicht een elegie is. De poëticale duiding wordt voor Gerbrandy ondersteund door het feit dat de vink in de laatste regel geassocieerd kan worden met de poëzie van de Noord-Franse *trouvères*.

De lezing van Gerbrandy maakt onder andere duidelijk welke rijkdom acht regels kunnen omvatten. Aan zijn interpretatie kan nog toegevoegd worden dat dit gedicht gelezen kan worden als een reactie op het gedicht van Abu Firas, dat gezien kan worden als een rondje zelfbeklag, een wedstrijdje lijden. Het feit dat Abu Firas zijn droefheid volgens Hamelink aan zijn 'even *eentonig* bedroefde zuster' (mijn cursivering, A.D.C.) vertelde, kan een kritiek inhouden op het gedicht waarnaar verwezen wordt (2001:9). De vink brengt niets eentonigs. Haar lied biedt variatie in klank, een breuk, een openbaring. In dit gedicht kunnen twee mogelijke levenshoudingen onderscheiden worden.[172] Men kan murmureren, een woord van klanknabootsende etymologie dat wil zeggen: ontevreden mompelen, mopperen en klagen, weerspannig morren (Van Dale 1999:2115). Het volk murmureerde bijvoorbeeld tegen Mozes in de Statenvertaling van Exodus 15:24, wat niet goed afliep. Murmureren heeft het gedicht opgeleverd dat Abu Firas schreef 'duizend jaar her', wat aantoont dat het de tand des tijds heeft overleefd en dat deze klagende levenshouding niet nieuw is (2001:9). Er is echter een andere levenswijze, die eveneens een eeuwenlange traditie heeft, gezien de link met de *langue d'oïl*.

De vink lijkt de spreker in te peperen dat die andere levenshouding er is. De spreker twijfelt in het eerste distichon tussen visjes of regendruppels als verstoorders van de rust. De visjes - die nieuw leven kunnen symboliseren - kunnen gezien worden als een positieve optie, de regendruppels als een negatieve. De vink staat voor een optimistischer en actiever instelling - misschien verplaatst de vogel zich wel om een visje uit het 'rustwater' te gaan vangen - dan die van de spreker (2001:9). Zoals Abu Firas de duif tot de orde roept, leest de vink de spreker/toehoorder/kijker de levieten. Zijn '[t]ititu, tititu, tititu' kan klinken als een vermanend tut-tut-tut (2001:9). Zijn 'tvi' - dat speciale aandacht krijgt doordat het na de dubbele punt komt en dat lijkt op tu, jij - wijst de toehoorder op zijn verantwoordelijkheid (2001:9). Het duidt hem aan voor iets, misschien voor de liefde, aangezien er ook het woord

twee in zit en er in de *langue d'oïl* liefdesliederen werden geschreven door troubadours. Misschien wordt de spreker hier opgeroepen tot het schrijven van (een bepaald soort) poëzie.

Wanneer Gerbrandy de verwijzingen bekijkt die al dan niet van belang zijn om dit gedicht van Hamelink te kunnen begrijpen, schrijft hij dat het aardig is te weten dat het gedicht van Abu Firas echt bestaat (Gerbrandy 2009:425).[173] Het is volgens mij echter meer dan aardig. Kennis van deze bron is belangrijk, omdat zij de lezer op het spoor zet van de verschillende levenshoudingen. De lezer wordt volgens Gerbrandy geacht te weten dat de *langue d'oïl* een taal is uit het middeleeuwse Noord-Frankrijk, waarin troubadours liefdesliederen schreven (Gerbrandy 2009:425). Misschien is het relevant dat *oïl* het toenmalige woord voor ja is, oppert hij. Ook dat lijkt mij zeer relevant. De vink staat immers voor een bevestigende, welwillende levensvisie.

De duif speelt verder een grote rol in de reeks 'Duivin met granietsneb', die de lezer, zoals gezegd, kan herinneren aan gedichten uit *Stenen voor mijzelf*. In de reeks wordt, net als in de bundel uit 1977 en zoveel andere werken, gerefereerd aan Frankrijk.[174] In de bundel uit 2001 zijn de verwijzingen wel minder (vaak) expliciet dan in *Stenen voor mijzelf*, waar de reekstitels plaatsnamen zijn. In de aantekeningen bij een gedicht uit *Zilverzonnige en onneembare maan* wordt verwezen naar het Parc Régional des Volcans d'Auvergne en bij een ander gedicht staat een - volgens Gerbrandy misleidende (Gerbrandy 2011:477) - verwijzing naar het Louvre. In de gedichten zelf komen geen concrete plaatsnamen voor, al is er in het tweede gedicht van 'Duivin met granietsneb' wel sprake van de 'Zwarte Leemkoe Massieven' (2001:32). Gerbrandy vraagt zich af waar zij zich zouden bevinden als ze überhaupt bestaan (Gerbrandy 2009:432). De titel van een gedicht uit *Tweede gedichten*, meer bepaald uit de reeks 'Oude ogenblikken' uit *Gemengde tijd*, kan een antwoord brengen, meen ik. Het gedicht 'Vaches noires' kan ook het verschil in stijl tussen Hamelinks persoonlijke en geonti ndividualiseerde poëzie duidelijk maken:

> Een avond uit duizenden, struiken en bomen
> door een koude gebalde wil van de overkant
> verruwd en geteisterd en wij verschrikt
> met de grond tegen elkaar of we onder vuur
> lagen maar dat was het niet, dat was het licht
>
> van Le Hâvre, tankers en stookolie, dat was de liefde
> of niet ook, teer met vleugels, liefde, haat,
> wisten wij veel, die in ons vastzat: die met dat
> verrotte verzande gevoel dat we nu eenmaal hadden

heel of kapot maken, dat kon ook niet lukken.

Er vielen van nergens weer schoten. Het eind
van het lied was de alles begrijpende
vergoelijkende misthoorn, de doelverloren schreeuw
van een korhaan, het uitgewist worden
dat ons over ons heentroostte.

(1993:210).

De ‘Zwarte Leemkoe Massieven’ zijn, zo kan aangenomen worden, beter bekend als Les falaises des Vaches Noires (2001:32). ‘Les falaises des Vaches Noires s'étendent entre Villers-sur-Mer et Houlgate, principalement sur les communes d'Auberville et Gonneville-sur-Mer. Hautes de plus de 100 mètres, elles présentent des formes insolites qui rappellent les ruines de châteaux forts’, zegt een toeristische website, en: ‘A savoir: le nom “Vaches Noires” ne vient pas des falaises elles-mêmes mais des grands blocs de craie éboulés au pieds de celles-ci qui faisaient penser de loin à des troupeaux de vaches aux marins égarés’.[175] Deze wetenswaardigheden zijn in wezen niet zo belangrijk. Net als in *Stenen voor mijzelf* en andere *Tweede gedichten* gaat het hier om een landschap dat blijft, een landschap waar de hoofdfiguur graag deel van zou uitmaken. In het tweede gedicht van ‘Duivin met granietsneb’ staat de wind voor tijd en vergankelijkheid, het gebergte voor wat zich niet snel laat slopen, voor de (steeds relatieve) eeuwigheid waar de hoofdfiguur - de slotwoorden zijn ‘maar waar’ - zijn plaats in zoekt (2001:32). De verwijzing naar het ‘werkvolk’ kwam ook in het zesde gedicht van ‘Pyreneeën’ aan bod (2001:32).

Dat deze reeks uit *Zilverzonnige en onneembare maan* metapoëtisch is, kan de lezer al duidelijk zijn vóór de lectuur van de gedichten. De sneb, waardoor de duivin haar muziek uitstoot, staat in de titel vermeld. Niet toevallig is hij van graniet - een duurzaam gesteente dat ook in de oudste van de *Tweede gedichten* belangrijk is. Verder wordt de vrouwelijkheid van de duivin hier benadrukt; een muze is traditioneel vrouwelijk. Een andere aanwijzing is het motto uit ‘L'Esprit Pur’ van Vigny: ‘Colombe au bec d'airain! VISIBLE SAINT-ESPRIT!’ (Vigny 1866:313 en 2001:31). ‘L'Esprit Pur’, misschien het laatste gedicht dat Vigny schreef, is - zoals Gerbrandy verklaart - een trotse evaluatie van het dichterschap (Gerbrandy 2011:175). Al mijn voorouders, zegt Vigny, zijn in anonimiteit tenondergegaan; alleen ik heb, door me aan de Geest te wijden, eeuwige roem verworven. Voor hem is de duif de belichaming van de poëzie, die een religieuze dimensie heeft en duurzamer is dan brons. Gerbrandy brengt Hamel inks duif in verband met de goddelijke inspiratie.

In het openingsgedicht hoor ik de ik-figuur meteen zijn vertrouwen in de duivin uitspreken. Hij levert er zich aan over, wat zijn (letterlijk en figuurlijk) ondergeschikte positie en zijn onderdanigheid duidelijk maakt: ‘Ik stel me onder uw hoede, duivin’ (2001:32). De hoofdpersoon zoekt de bescherming, de gunst en de genade van de duivin, ‘nu [hij] tot [haar] opklim[t]’ (2001:32). De tegenwoordige tijd laat vermoeden dat het klimmen naar het schrijven verwijst. Meteen daarop volgt een herinnering: ‘Ik stel me onder uw hoede, duivin, nu ik / tot u opklim zoals ik ook opklom langsheen // een falaiseschuinte waarlangs in eeuwigheid / geen terug was’ (2001:32). De (geestelijke) klimtocht die het schrijven is, lijkt een herneming van de (geestelijke) klimtocht die het leven is. De rest van het gedicht is een terugblik op een beslissend moment, een ogenblik van erop-of-eronder dat er niet te best uitzag en dat hoogstwaarschijnlijk existentieel moet worden opgevat. De duivin - naar wie de protagonist die eerste keer niet zo doelgericht lijkt te zijn opgeklommen - moet hem uit zijn precaire situatie hebben gered. Opvallend daarbij is het beeld van het kringen schrijven dat Hamelink in *Sacrale komedie* en in een interview verbonden heeft met het dichten (Hamelink in Bos 1969). Misschien leerde de duif de dichter hoe hij weer kon afdalen van die hoogte zonder zijn nek te breken. De ik-figuur is hier, in de poëzie, teruggekomen om een offer te brengen. Het gerst, dat een beeld voor het gedicht kan zijn, is een dankoffer, omdat de duivin hem een uitweg bood, omdat ze hem de weg toonde en zijn redding bleek.

De man heeft echter nog een doel; hij voert iets in zijn schild. Het woord ‘schijne’ in ‘dat het nu schijne dat ik uit de diepte u / op een schaal een weinig gerst der stoffelijken opbreng’ kan de lezer alarmeren (2001:32). Mogelijk wil de man - in ‘Pyreneeën’ besefte hij niet eens in de schaduw van de ‘Bergvader’ te kunnen staan (1993:17) - met het meegebrachte gerst de duif vangen. Hij lijkt een direct contact met de duif te willen en nog steeds van een mystiek bestaan te dromen. Zijn klimtocht is in ieder geval een stoutmoedige onderneming.

Schrijven is een stoutmoedige onderneming. Poëzie is een middel om in contact te komen met het hogere en om weer af te dalen naar het aardse. Dat de ik-figuur ‘uit de diepte’ komt, wijst erop dat zijn eerste poging de ‘ongrijpbare graspol’ te grijpen mislukt is (2001:32). Kringen schrijvend viel hij. Zoals al bleek uit de proloog, kan de mens niet definitief ‘hup boven het hemelblauw’ komen (2001:5). Als een Sisyphus zonder steen probeert hij het echter steeds opnieuw, en dat heeft op zich genoeg zin.

In ‘Duivin met granietsneb’ worden eeuwigheid en vergankelijkheid met elkaar gecontrasteerd. In het derde gedicht kan de ik-figuur nog geen heel even blijvende voetafdruk in zand maken aangezien de wind het ‘aanstuwend stuifsel’ steeds herschikt; van een spoor in

graniet hoeft hij dus helemaal niet te dromen (2001:33). Al doet de hoofdfiguur nog zo zijn best, hij kan de strijd tegen de tijd niet winnen.

> De autonome mensverblindende krijgsspelen die de wind speelt
> op de strenge witte renzanden die hem te drogen zijn uitgelegd
>
> kilometers breed de eeuwigheid in gaf ik partij op de mistparel
> moervloer op blote voeten tegen het aanstuwend stuifsel, marbel
>
> poeder van het diamantfundament afgegreind in en van mijn voet na
> me bleef geen indruk hoewel ik als het wild rund me verlorenrende
>
> in de beeltenis van uw granietheid, koud opwekkend, tot de ultieme
> spelen honend in het gezicht de fibulavolken, hun botwitkalksel.
>
> (2001:33)

De mens blijkt hier niets blijvends te kunnen maken. In het volgende gedicht is hij wel tot iets in staat. Soms lijkt hij de natuur indien niet te kunnen bedwingen, dan toch enigszins te kunnen manipuleren. Als de mens daarin slaagt, is dat geheel te danken aan de duivin.

> De zucht die de creatuur doorzeeft is zeer zeker
> van u, en de volharding die bergen verzet voor een ons
>
> van iets met het pikhouweel op ijdele plaatsen, uitgraaft
> met vingers die de schrijfstift gehouden hebben het pyrietbrons.
>
> En in de friste is u over de kwartsiet-, de calcietsarcofagen
> rij aan rij tot loopplaat gelegd tegen de Oceaan, wiens zij nsspons
>
> overspeelt het Schild van Achilleus bezet met gastropode, ammoniet,
> belemniet, bestemd door de genius loci voor uw musaion van elke vondst.
>
> (2001:33)

In het eerste distichon wordt door het enjambement het loutere bestaan van de ‘zucht’ bevestigd (2001:33). Wellicht staat hij voor de ultieme ambitie, voor de hang naar het hogere waar soms aan getwijfeld wordt. Tegelijk roept hij de gedachte op aan de moeite die die gerichtheid voor de mens meebrengt. Het verzetten van bergen mag hier letterlijk en figuurlijk genomen worden. Opvallend is het woord ‘creatuur’, dat zowel het individu als de creatie waartoe de mens in staat is, kan aanduiden (2001:33). Een voorbeeld van zo'n creatie is de golfbreker die in de laatste twee disticha aan bod komt en die een ingreep is in de oceaan. Gerbrandy signaleert dat het ‘Schild van Achilleus’ (2001:33) naar *Ilias* XVIII:478-608

verwijst, dat ongeveer het hele heelal daarop staat afgebeeld en dat aan de randen ervan Okeanos te zien is (Gerbrandy 2009:427). De golfbreker is een verwezenlijking, een spoor van sterke mensen.

Het is niet verwonderlijk dat de hand die naar kostbaarheden delgt in verband gebracht wordt met de 'schrijfstift' en dit instrument verwant lijkt aan het 'pikhouweel' (2001:33). Het gaat om dezelfde krachtinspanning en om dezelfde hoop dat '[a] thing of beauty [...] a joy forever' zou kunnen zijn, om het met Keats te zeggen (Keats 1977:344). Bij het element 'pik' kan gedacht worden aan stelen (2001:33). De natuur is een ongelofelijke inspiratiebron voor de poëzie, maar de scheppingen van collega-dichters verdienen en krijgen eveneens aandacht.

> Meer mensenwerk is te vinden in het vijfde gedicht.
>
> Altijd heb ik, opbrekend, meer piketten uit de grond gewrikt
> dan ik er had ingeslagen. Grasmemorist der tentekampementen
>
> vanwaar men uitziet op de kop van de god Horus als valk hoog
> gerugd gehakt aan de bazaltmuur, de hoofdtooi van een Chephren,
>
> turfgeest in zijn pyramide. En een andere steenkamer mijn. De
> keientombe opgericht op een voorgebergte. Van zijn deurgat uit
>
> zag ik de onherbeginnelij ke zee uitgetogen staan, ik opbrekend
> zoals hun ka opbrak, zoals alleen u niet opbreekt, ma colombe.
>
> (2001:34)

Volgens Gerbrandy wordt hier het uitzicht op een piramide of op Egyptisch beeldhouwwerk beschreven (Gerbrandy 2011:162). Chephren (2520-2494 v.C.) was, zo verklaart hij, de zoon van de vermaarde Cheops (Gerbrandy 2011:164). Bij Giza liet hij een piramide bouwen, vlakbij die van zijn vader en tegenover de sfinx, die moeilijk dateerbaar is maar waarschijnlijk uit dezelfde tijd stamt. In het museum van Cairo bevindt zich een beeld van dioriet dat Chephren voorstelt. De farao zit op een troon en in zijn nek, met de vleugels beschermend langs beide zijden van zijn hals, zit de valkgod Horus.

De hoofdfiguur heeft uitzicht op een Horus die is uitgehakt in een bazaltmuur, herinnert zich het beeld van Chephren en realiseert zich dat de vorst dood in zijn grafkamer ligt, zo vat Gerbrandy een deel van het gedicht samen. Hieraan kan toegevoegd worden dat het beeld van Horus in realiteit een grillige rotswand zou kunnen zijn. Ook in *Stenen voor mijzelf* werden er grootse (culturele) vormen in de natuur gezien: 'Boroboedoers gehouwen

uit één rode steen. / Azteekse tempelfaçades. Noem het, om de erosie, / bergwand waaronder we rijden' (1993:20).

Het 'tentekampement[...]' (2001:34) kan volgens Gerbrandy een legerkamp zijn of een camping (Gerbrandy 2011:162). In vers 5, zo poneert hij, zegt de spreker mogelijk dat hijzelf een andere steenkamer dan die in de piramide bewoont, een keientombe die zich op een voorgebergte bevindt met uitzicht op zee. Deze 'steenkamer' (De kamer wijst op menselijke arbeid, op een zekere vorm van beschaving, en de steen suggereert duurzaamheid. Een 'steenkamer' lijkt niet zo makkelijk weg te blazen als een 'tentekampement[...]') hoeft echter niet de woonplaats van de spreker te zijn (2001:34). Mogelijk houdt hij van deze locatie zonder dat hij er gedomicilieerd is. Dit sluit aan bij de tweede mogelijkheid die Gerbrandy oppert (Gerbrandy 2011:163). Dat de spreker de steenkamer in de tweede helft van het gedicht als een graf beschrijft, kan betekenen dat hij dood is, maar ook dat hij een toerist is die een archeologisch monument bezoekt of een vervallen vakantiehuisje bewoont. De laatste optie lijkt me zeer mogelijk. Het lijkt hier in ieder geval te gaan om een toerist. Zoals ieder mens is hij een voorbijganger in dit leven, en daar wordt hij zich hier weer van bewust.

De ironie van dit gedicht is dat al het vernoemde mensenwerk dat de tijd (tot nu toe) heeft getrotseerd op een of andere wijze geassocieerd is met de dood. Ook de geschiedenis van de verdwenen 'tentekampementen' die de hoofdfiguur memoreert en door zijn eigen kamperen nieuw leven inblaast, heeft wellicht te maken met oorlog en dood (2001:34). Het is immers plausibel dat hij zich bevindt op plekken waar veldslagen geleverd zijn - een gedachte die me onder andere ingegeven wordt door verwante gedichten over Jan Zizka uit *Boheems glas* en *Liedboek der oorlogen en feesten van al-Haqq*.

Diegene die uitziet op de kop van Horus, wordt 'grasmemorist' genoemd (2001:34). Volgens Gerbrandy kan hij een Egyptisch geschiedschrijver zijn, die over veldtochten schrijft (Gerbrandy 2011:162). Zo'n personage is hier volgens mij niet echt nodig. Een hoofdfiguur/spreker/schrijver is voldoende als hij een toerist is die eindeloos associeert - het zien van de Horusgedaante werkt voor hem blijkbaar als een proustiaans madeleinekoekje, het ontketent een stroom van herinneringen. Doordat de tweede volzin geen hoofdwerkwoord bevat, lees je '[g]rasmemorist der tentekampementen' in eerste instantie als bijstelling bij 'ik' in dezelfde regel (2001:34), zegt Gerbrandy trouwens zelf (Gerbrandy 2011:162). De twee personages die hij onderscheidt maar die hij in zekere zin als identiek beschouwt, brengen volgens hem verslag uit van expedities waaraan ze zelf hebben deelgenomen en waarvan zij rijker zijn teruggekeerd. Mij lijkt het te gaan om een twintigste-eeuwer met verbeelding en inlevingsvermogen, die rijker van zijn reizen terugkeert.

Dat een rol voor een Egyptisch schrijver hier niet nodig is, neemt niet weg dat Egypte belangrijk is in dit gedicht. Gerbrandy merkt op dat de spreker zichzelf in de laatste strofe (‘ik opbrekend / zoals hun ka opbrak’ (2001:34)) met de Egyptenaren vergelijkt (Gerbrandy 2011:163). De Russische Egyptoloog Bolshakov heeft laten zien dat het hiëroglief ka de afgelopen anderhalve eeuw steeds weer anders geïnterpreteerd is (Bolshakov 1997:123-132 in Gerbrandy 2011:163). Men verklaarde het met begrippen als individualiteit, persoonlijkheid, ziel, karakter. Men verbond het met het voortleven van iemands naam. Of men beschouwde het als het alter ego of de genius van een persoon, een soort goddelijke dubbelganger. Gerbrandy vermoedt dat Hamelink de ka ziet als iemands persoonlijke levenskracht, die na zijn dood nog een tijd actief is, zij het niet eeuwig (‘zoals hun ka opbrak’) (2001:34).

De ‘grasmemorist’ - een neologisme dat niet alleen suggereert dat de ik-figuur kampeert om zich onder te dompelen in de geschiedenis, het gras herinnert me ook aan Psalm 90 waarin het onze snelle vergankelijkheid symboliseert - is sterfelijk (2001:34). Zoals Gerbrandy opmerkt, wordt die sterfelijkheid gecontrasteerd met de onvergankelijkheid van de duif, ‘ma Colombe’ (2001:34), waarin de muze van Vigny herkend kan worden (Gerbrandy 2011:163). Wat Hamelink in het gedicht zegt, blijkt uiteindelijk niet heel gecompliceerd, stelt Gerbrandy (Gerbrandy 2011:164). Iedereen gaat dood, hoe goed men zich ook indekt tegen de vergankelijkheid en hoezeer men zich ook beschermd acht door de goden. Sommige mensen leven dankzij de literatuur of hun grafmonumenten nog een tijdje door, maar nooit voor eeuwig. Alleen de poëzie zelf, de duif die hier machtiger blijkt dan de valk, heeft het eeuwige leven. Zij stelt er de dichter toe in staat iets te maken dat, als het de traditie incorporeert, rijker is dan hij zelf had verwacht. Ook de lezer wrikt, als hij zich inzet, waarschijnlijk meer piketten uit de grond dan Hamelink erin heeft geslagen, meent Gerbrandy verder. De openingsverzen zeggen volgens hem dus niet alleen dat een investering in de geschiedenis, in de grond, altijd rendeert, dat men daar steeds een rijker mens van wordt. Hij beschouwt ze ook als een commentaar op het feit dat een gedicht altijd meer betekenissen heeft dan de maker dacht.

De eindige levensreis is niet zinloos, valt uit dit alles af te leiden. Eenzaam is die wel. ‘Hoger klimt de sprookganger die in de valleien als een stip / uit het zicht wegvalt’, zo begint het volgende gedicht, dat eindigt met: ‘zonder dat er iemand bij is’ (2001:34). De mensen zien de hoofdfiguur niet meer, maar hij ziet hen wel: ‘supravisio de zandwoestijn der democratieën / hun stemverloren mensheidsmassa’ (2001:34).

In dit duidelijk metapoëtische gedicht is het woord ‘stemverloren’ van groot belang (2001:34). In tegenstelling tot de ‘sprookganger’ is de massa stil (2001:34). Het neologisme, dat de man iets fabelachtigs geeft, roept de gedachte op aan het woord spraak, wat al het vermoeden kan wekken dat hij in zichzelf praat terwijl hij op pad is. Volgens Van Dale is het woord sprookje een verkleinvorm van sproke, wat verklaard wordt als een kort Middelnederlands verhaal in verzen, meestal met een didactische strekking (Van Dale 1999:3183). Een sprookspreker was iemand die sproken voordroeg, een spreukspreker (Van Dale 1999:3814). Met de nieuwvorming ‘sprookganger’ wordt de nadruk gelegd op het feit dat deze spreukspreker rondreist (2001:34). Deze dichtersfiguur trekt rond en vertelt, maar heeft geen publiek. Hij gaat, letterlijk en figuurlijk, zo hoog dat de mensen hem niet meer kunnen zien.

Het woord ‘stemverloren’ is niet alleen een metapoëtisch, maar ook een politiek commentaar (2001:34). In een democratie mag de massa stemmen, maar zij blijkt geen stem, geen mening meer te hebben en dus geen wezenlijke macht. De man die de toestand overschouwt, ziet een alternatief. Er is een andere weg, in de natuur, al lijkt die misschien niet realistisch: ‘randwaarts de aluinige gletsjerwrong / zo ver dat het in Utopië schijnt’ (2001:34).

De hoofdfiguur is totaal geïsoleerd, maar hij gaat zijn eigen weg. Zijn inspiratie haalt hij uit wat hij ziet. Altijd is hij op het schrijven voorbereid: ‘Klimt, steeds over de schouder // wat een boog, een staf of een blaasriet lijkt, het schrijfgerei / tot memorie van alle betekenis gedekt zonder dat er iemand bij is’ (2001:34). Zoals Gerbrandy opmerkt, verbindt het woord ‘memorie’ dit personage met de ‘grasmemorist’ (2001:34) uit het vorige gedicht (Gerbrandy 2011:164-165). ‘[A]lle betekenis’ staat er (2001:34). Wellicht is niet alleen het vastleggen van dingen die betekenis hebben hier van belang, maar ook het wemelen van betekenissen - een belangrijk motief in deze bundel die, zoals gezegd, het woord onneembare in de titel heeft. Het uitzicht van het schrijfinstrument is veelzeggend. Het lijkt een boog, een staf of een blaasriet, en waarschijnlijk is dit schrijfinstrument ze alledrie. Het is een boog, dus een wapen, maar ook iets om zoals Cupido pijlen mee af te schieten zodat er liefde in een hart ontstaat, voor cultuur bijvoorbeeld. Het is een staf, zoals de staf van Mozes, want de dichter is een profeet en een gids. En het is een blaasriet, omdat muziek onmisbaar is in poëzie.

Dit schrijfinstrument brengt ons bij het volgende gedicht, dat er op het eerste gezicht nochtans niet veel mee te maken heeft. Aan de hand van ‘Hoger klimt de sprookganger die in de valleien als een stip’ (2001:34) en ‘Hesirê is gaan zitten, zijn voeten onder zich’ (2001:35) heeft Gerbrandy aangetoond hoe coherent het werk van Hamelink is (Gerbrandy 2011:164-167).

Hesirê is een schrijver die niet aan het schrijven is: '[s]chrijfriet en papyrusrol licht // op zijn handpalmen' (2001:35). Misschien biedt hij zijn gereedschap aan iemand (of Iemand) aan. Het licht verwijst mogelijk naar zonnegod Aton, naar wie zijn hoofd geheven is. De schrijver lijkt een pose van aanbidding te hebben aangenomen en belangrijk is daarbij dat hij de duif hoort: 'Op zijn lip speelt / de glimlach van dioriet voorbij // aan overstelptwording door zand / om het gekoer der duif' (2001:35). Mogelijk was de man van vlees en bloed gaan zitten en werd hij, helemaal in beslag genomen door de goddelijke inspiratie, bedolven onder het zand. Volgens Gerbrandy interpreteert Hamelink de houding van de schrijver als die van mystiek geluk (Gerbrandy 2011:166). Het feit dat hij niet bang is onder het woestijnzand bedolven te raken, die onthechting heeft hij te danken aan het gekoer van de duif. De laatste regel kan ook volgens Gerbrandy zo gelezen worden dat de duif zijn 'overstelptwording door zand' veroorzaakt - en dus niet alleen de glimlach; de duif zorgt ervoor dat hij zich niet aan zijn dood onttrekt (2001:35). Wat deze verzen vooral zeggen, is dat de goddelijke inspiratie, de poëzie zelf sterker is dan tijd en dood en dat de schrijver verheugt.

In het vorige gedicht lag de klemtoon op de natuur. In 'Hesirê is gaan zitten, zijn voeten onder zich' is de focus verschoven naar de cultuur. Terwijl in een aantekening bij 'Hoger klimt de sprookganger die in de valleien als een stip' verwezen werd naar Parc Régional des Volcans d'Auvergne, staat bij dit gedicht het Louvre vermeld. De lezer kan dus aannemen dat het voorlaatste gedicht uit 'Duivin met granietsneb' geschreven is bij een beeld uit het museum dat Hesirê heet. Zoals Gerbrandy stelt, is het echter niet zo eenvoudig (Gerbrandy 2011:165). In het Louvre is geen beeld met de naam Hesirê te vinden. Wel heeft Gerbrandy een Egyptisch beeld van omstreeks 2620-2500 v.C. gevonden dat voor hem vrij nauwkeurig aan de beschrijving beantwoordt. Het staat bekend als 'le scribe accroupi', wat een onjuiste naam is, omdat de schrijver niet gehurkt maar in kleermakerszit wordt getoond. Tussen de beschrijving in Hamelinks gedicht en 'le scribe accroupi' bestaan een aantal belangrijke verschillen. Na mijn eigen zoektocht kan ik echter geen beter voorstel doen.

Belangrijker is de vraag waarom de schrijver Hesirê heet. Zoals Gerbrandy verklaart, is het de naam van een hoge functionaris onder farao Djoser (of Zozer, 2690-2670 v.C.) en is zijn graf aangetroffen in Saqqâra, waar ook 'le scribe accroupi' vandaan komt (Gerbrandy 2011:166). Twee houten reliëfs, die zich nu in het museum van Cairo bevinden, tonen Hesirê gezeten bij een offertafel en staand of lopend. Door de wijze waarop de staande Hesirê in zijn linkerhand staf en schrijfgerei vasthoudt, doet hij bij een eerste aanblik denken aan een boogschutter. Hij is, zo besluit Gerbrandy, de 'sprookganger' uit het vorige gedicht (2001:34). Hamelink heeft twee figuren, Hesirê en 'le scribe accroupi', in elkaar geschoven. Door 'le

scribe accroupi' Hesirê te noemen heeft hij volgens Gerbrandy een dwaalspoor uitgezet, dat na enig speurwerk vruchtbaar blijkt te zijn.

De 'sprookganger' (2001:34), die als Hesirê is geïdentificeerd, betreedt in het vulkaanpark van de Auvergne een gebied dat wordt aangeduid als Thebe, schrijft Gerbrandy (Gerbrandy 2011:167). De context van de gedichten suggereert volgens hem dat het om de Egyptische stad van die naam gaat, maar minstens even bekend is, zoals hij stelt, het Griekse Thebe, dat gesticht werd door Kadmos, aan wie de introductie van het Fenicische alfabet in Griekenland is toegeschreven. Is de 'sprookganger' ook een Kadmos (2001:34)? Gerbrandy gelooft dat de associatie met Oedipus meer voor de hand ligt, hoewel er in de bundel niet echt sprake is van een oedipale thematiek - er komt wel een sfinx voor in het laatste gedicht.

Dat slotgedicht biedt het beeld van een tabula rasa door sneeuw. Alles is wit, alles is nieuw, alles wordt weer mogelijk.

> Ik ben geheel ingewindseld door sneeuw, gevat in sneeuw in de hoge withuivige hemelsneeuwtijd
> die de vuile lucht is komen te reinigen
>
> tenslotte, zijn zwarte schrift uitgewist heeft met haar kiemdroge
> sneeuwstoffelijkheid; levendademing ontneemt schijndood het weinige.
>
> Bovenover het onbekribbelde nu intrigeert me dit enig albastsfinxje
> dat voorschetst haar schaduwschrijftekens me, om me te beveiligen
>
> sleepvlerkig neerstrijkt, van het albastnet opwiekt dat haar slagpen
> me treft aan de rechterhand. Gekomen met sinte Sneeuw u, onze heilige.
>
> (2001:35)

Gerbrandy meent dat Hamelink ook hier beelden in elkaar heeft geschoven en hij de Griekse en Egyptische sfinx combineert (Gerbrandy 2011:168). De laatste, een leeuw met een mensenhoofd, heeft de taak de necropool van Giza te bewaken. Hij is een machtige god, die in verband wordt gebracht met de zonnegod en het gezag van de farao. Zo verklaart Gerbrandy de woordgroep 'om me te beveiligen' (2001:35). De sfinx van Oedipus is een gevleugeld monster dat raadsels opgeeft, die betrekking hebben op het existentiële. Volgens Gerbrandy wenst de dichter te schrijven zoals de sfinx: enigmatisch, intertekstueel en existentieel. Het voorvoegsel 'schaduw' duidt immers zowel op het secundaire karakter van zijn schriftuur als op het schimmenrijk (2001:35).

Van Overmeire beschouwt dit gedicht als een herschrijving van 'The Cloud of Unknowing' uit *Gemengde tijd*, door de uitwissing van taal en de daaropvolgende

onwetendheid, en door de vogel als metafoor voor irrationeel inzicht, zelfs inspiratie - de slagpen is geschikt als schrijfinstrument (Van Overmeire 2006:81).

De duif is niet de enige vogel die in *Zilverzonnige en onneembare maan* geassocieerd wordt met het metapoëtische en metafysische. Het eerste gedicht dat aandacht verdient, is 'Al zijn ziel in de hoofdkerk van een woud de of' uit de *perpetuum mobile*-reeks 'Doorgaande configuraties' (2001:22). Interessant is hier de aanhoudende afwisseling, het eeuwigdurende gevecht tussen de aardse realiteit en iets hogers. De spreker lijkt voortdurend te zeggen dat er niets meer is, om vrijwel meteen op zijn schreden terug te keren. Het aardse, concrete komt ruim aan bod. De spreekstem herinnert zich het werk van een collega, zijn voorbeeld: een nachtegaal. In de ode aan die zanger luidt het dat die 'de of / het onbezielde het hof maakte' (2001:22). De 'de' wijst in de richting van een andere nachtegaal, wijst erop dat de vogel aan het baltsen was, zoals ook blijkt uit de muzikale laatste woorden 'zijn gade tot het gala klingend de gaal' (2001:22). De 'het' kan de lust van de vogel scherper maken, de begeerde nachtegaal voorstellen als een object (2001:22). Maar 'het onbezielde' kan ook de natuur zijn, de schepping die door niemand geschapen is, de louter materiële werkelijkheid waar geen ziel in zit (2001:22). Aan dat laatste zou men gaan twijfelen wanneer men zich laat overweldigen door haar schoonheid. Het hogere is hier dan ook prominent aanwezig. De vogel die voor 'de of / het onbezielde' zong, zong met heel 'zijn ziel' (2001:22). Er is sprake van de 'hoofdkerk van een woud' (2001:22): het woud wordt dus voorgesteld als een verzameling van kerkachtige plaatsen waaruit de nachtegaal de mooiste heeft gekozen, maar het woordgroepje kan ook duidelijk maken dat het bos een sacralere plek is dan een kerkgebouw.

Een ander gedicht uit 'Doorgaande configuraties' waar vogels in voorkomen, is:

> Smal en zwaar gaan de grintpaden tussen de taxusheggen
> waar schemergehoede bejaarden schuifelen, gelieven wandelen
>
> die Adam en Eva zijn in de intentie haar niet te hinderen
> die daar, schuilgaten aan haar zij geen inkijk waard keurend
>
> haar heerschappij uitoefent: de, bij woestijnzame wegblikking
> voorzienige pauwin die haar vijf zes kinderen, ongeïmponeerd ook
>
> door dode god Pan bij de fontein, de zonnebader met op beide
> ogen een groen blad, het grit helpt opscharrelen dat is pikbaar.
>
> (2001:20).

De pauwin, die de hoofdfiguur is in dit gedicht, helpt haar kinderen, die haar volgen; zij helpt haar jongere soortgenoten. Ze leert hen pikken. Dat is nu eenmaal wat gevogelte doet als het wil eten of zich wil verdedigen, maar de pauwin kan voor een dichter(es) staan en zoals de 'pikhouweel' daarnet, kan het pikken de gedachte oproepen aan stelen (2001:33). Er worden stenen gestolen. De steen was, zoals gezegd, al een belangrijk metapoëtisch beeld in *Stenen voor mijzelf*; de kiezel stond bijvoorbeeld in 'Saluut' voor het gedicht. Het pikken van stenen en het feit dat de pauwin dat aan haar kinderen leert: het zijn beelden voor intertekstualiteit in deze bundel vol echo's.

Het is belangrijk dat deze ijdele vogels - wellicht is de keuze voor de pauw ook hier een zinspeling op het ego van de prototypische schrijver - niet bang zijn, of lijken. Schijnbaar onverstoorbaar doen ze wat ze doen. Ze vluchten niet, ze verstoppen zich niet - er wordt natuurlijk wel een oogje in het zeil gehouden. Zo ook zijn de dichters aan het werk, zonder zich al te veel van de buitenwereld aan te trekken. Zij zijn niet bang voor de mensen die hen, als ze dat willen, kunnen observeren en bestuderen, die het proces van het pikken kunnen volgen.

Niet zo heel veel mensen, echter, volgen het smalle en zware pad, dat moeilijk begaanbaar lijkt. De taxusheggen suggereren iets van een doolhof en toch ook iets paradijselijks, wat versterkt wordt door de verwijzing naar Genesis. Wie slaat de weg naar de pauwen in? Wandelende gelieven, 'die Adam en Eva zijn in de intentie haar niet te hinderen' (2001:20). Gerbrandy meent dat de pauwin met superieur vertoon van onafhankelijkheid doet of zij het paar niet ziet, maar dat de losse zinsstructuur het mogelijk maakt het woordgroepje 'bij woestijnzame wegblikking' (2001:20) ook te betrekken op de geliefden (Gerbrandy 2011:154). In dat geval ervaren zij de pauwin als een manifestatie van de Voorzienigheid - een God kan men niet aankijken. Het woord 'woestijnzame' kan voor Gerbrandy op een fata morgana duiden, wat impliceert dat Adam en Eva het paradijs als een woestijn ervaren, en hij meent dat de Voorzienigheid een moeder is die voor haar kinderen zorgt maar Adam en Eva aan hun lot overlaat (2001:20). Gerbrandy ziet de dingen hier mogelijk iets te negatief. Adam en Eva leefden immers een tijdje zoals het moest in het paradijs. Adam werd aangesteld tot heerser over de dieren, maar blijkbaar speelde men in het paradijs geen sadistische spelletjes met beesten, verstond men daar de kunst elkaar met rust te laten.

Het gedicht getiteld 'Die gingen bewust van een verdriet uit. Die verlieten het' is aan de passage over het paar in het openingsgedicht verwant (2001:21). Daar gaat het over een 'zijn lot verloren / Kleinduimpjespaar hand in hand de woesteenzame zandweg tredend // hier, naar mij die ontoenader-stokstijf schaduwsta voor ze, heen. / En daar moeten zij, reddeloos

opkomend waar de weg afbreekt, blijven' (2001:21). Hierbij kan gedacht worden aan lezers en een dichter. In Hamelinks andere werken gaat het vaak over een communiceren van beide partijen, een versmelten van geest, maar in de bundel waarin de onneembaarheid belangrijk is, moet er een afstand blijven bestaan. De weinigen die de moeilijke maar mooie weg naar de dichter, naar de pauw willen afleggen, de enkelingen die zich in die paradijselijke doolhof wagen, zijn mensen die verstand hebben van de liefde, en verder 'schemergehoede bejaarden', mensen met rijpheid die klaar zien in het donker (2001:20).

Voor hen zijn de vogels/dichters, zoals gezegd, niet bang. Ze lijken daar overigens weinig redenen toe te hebben. De pauwen zijn 'ongeïmponeerd ook // door dode god Pan bij de fontein, de zonnebader met op beide / ogen een groen blad' (2001:20). Wat deze Pan betreft, doet Gerbrandy veel interessante voorstellen (Gerbrandy 2011:154-156). Hij vermeldt een verhaal van Plutarchus, waarin ten tijde van Keizer Tiberius een Egyptisch zeeman vanaf het land een stem hoorde roepen dat Pan gestorven was.[176] Toen hij het nieuws doorgaf, was dat voor sommigen een reden tot verdriet, maar vormde het voor anderen een aanleiding tot wetenschappelijke speculatie. Of Hamelink dit verhaal nu kent of niet, zo poneert Gerbrandy, van belang is vooral dat goden kunnen sterven. Goddelijkheid is een product van de verbeelding: men kan, als men nadrukkelijk een andere kant uitkijkt, God herkennen in een pauwin en Pan in een zonnebader, zoals men Adam en Eva kan zien in een paar in een park.

Verder heeft Gerbrandy *Pan* (1916) van Gorter met het gedicht geconfronteerd. In dat epos representeert de hoofdrolspeler de natuur, waarvan de geïndustrialiseerde wereld vervreemd is geraakt. Het communisme moet het evenwicht tussen mens en natuur herstellen. Brengen we Gorters allegorie in verband met Hamelink, dan zou de laatste volgens Gerbrandy kunnen zeggen dat het heilsproject van het communisme mislukt is en dat de mens verder dan ooit van de natuur verwijderd is. De associatie van de dode God Pan met Gorter is op zijn minst gerechtvaardigd, stelt hij, maar dat maakt haar volgens hem nog niet verplicht. Ook zonder aan het failliet van het communisme te denken, kan men Pan immers interpreteren als een beeld voor een verstoorde relatie met de natuur. Het feit dat Pan dood is, betekent volgens Gerbrandy mogelijk dat zijn rol als verpersoonlijking van de ruige natuur is uitgespeeld. Hij heeft zijn goddelijkheid, zijn symboolwaarde verloren. Door te transformeren in een zonnebader is hij gedomesticeerd en gebanaliseerd.

Ten eerste is het, hoewel de komma na 'blad' in het slotvers suggereert dat 'de zonnebader met op beide / ogen een groen blad' een bijstelling is bij 'dode god Pan', niet zeker volgens mij of we Pan en de zonnebader met elkaar mogen vereenzelvigen (2001:20).

Pan kan een standbeeld bij een fontein zijn. Misschien wordt dat beeld vergeleken met een zonnebader, omdat het in de zon staat. Misschien ligt er een zonnebader naast de fontein.

Ten tweede denk ik bij het lezen van deze verzen niet zozeer aan de natuur, hoewel de relatie natuur-cultuur een belangrijke rol speelt in deze bundel. Ik denk eerder aan het gruwelijke geluid dat Pan voortbracht, het gebral waarmee hij velen de stuipen op het lijf joeg - vandaar het woord paniek (Jacquenod 1998:472). Pan wordt een dode god genoemd. Mogelijk is hij een beeld voor een (soort van) dichter die om zijn gruwelijke geluid verheerlijkt is in het literaire bestel, in het verleden. Hij lijkt een vergeten idool. Het standbeeld is blijven staan. Het is een tastbare herinnering aan zijn gloriedagen, een souvenir dat - doordat het overwoekerd wordt door bladeren en blijkbaar niet goed onderhouden wordt - duidelijk maakt hoe weinig hij nog leeft. Wordt het standbeeld niet geïdentificeerd met de zonnebader, dan blijft deze interpretatie overeind. Dan is die zonnebader iemand die in het zonnetje ligt of staat, de 'Jan Zonneman' uit het gedicht van Rooze, de nieuwste literaire god, die gauw genoeg de volgende dode god zal zijn (1994:167). Misschien heeft hij uit ijdelheid blaadjes op zijn ogen gelegd - zoals men dat met komkommerschijfjes doet - maar zo verblindt hij zichzelf natuurlijk. Het feit dat hij groene blaren op zijn ogen heeft, kan ook wijzen op een onvolwassen blik, en/of op het feit dat deze dichter/cultfiguur voornamelijk groene blaadjes op het oog heeft - literaire groupies. Pan achtervolgde met nooit aflatende geilheid de nimfen. Van zulke concurrenten die geen concurrenten zijn, zijn de ware, trotse dichters terecht niet onder de indruk. Zij werken voort.

Vogels spelen ook een belangrijke rol in het laatste gedicht van de laatste reeks van *Zilverzonnige en onneembare maan*. Zoals Gerbrandy stelt, wordt daar geluisterd naar een cd of grammofoonplaat met vogelgeluiden, die steeds voorafgegaan worden door een mannenstem die de afzonderlijke vogels aankondigt (Gerbrandy 2011:395). Het is, vermoed ik, de luisteraar in het eerste distichon even niet duidelijk waar de veldleeuwerik zich bevindt: in de (zolder)kamer of op het dak. Hij klinkt zo dichtbij dat de spreker de indruk heeft dat hij de vogel - dat 'vleugelschrijnend sidderhart' dat zo angstig klinkt, of dat zo mooi zingt dat het voor de toehoorder pijnlijk en angstaanjagend wordt - zou kunnen vangen (2001:47). Hij zou hem 'verstomd in de handpalm houden', en het woord 'verstomd' lijkt niet alleen op de verwondering van de toehoorder te slaan (2001:47). De vogel die het ideaal van de dichter is, een beeld voor de goddelijke inspiratie en de poëzie zelf, laat zich nooit helemaal vangen, ook niet met veel geduld ('patience') (2001:47).

Als we de leeuwerik opvatten als een beeld voor de poëzie, resulteert het vangen ervan in een stilvallen van zowel de luisteraar als de vogel zelf, poneert Gerbrandy (Gerbrandy 2011:400). Interpretatie, het proberen te vangen van wat gezongen wordt, laat de lezer verstomd staan, maar tegelijkertijd wordt de poëzie tot zwijgen gebracht. Dat is een pijnlijke paradox, zeker voor een lezer die enkele jaren van zijn leven heeft besteed aan het ontrafelen van deze bundel, schrijft Gerbrandy.

De poëzie kan evenmin gevangen worden door de dichter. Hij moet immers gebruik maken van woorden. Hoewel sommige ervan erg mooi zijn (goudvink en wielewaal - poëtische namen - worden vermeld), blijven zij ‘vermomnamen’ (2001:47). Zij kunnen *the real thing* niet weergeven, zij verbergen het zelfs. Ook de stem is omfloerst. Dat wekt de indruk dat het heldere geluid gedempt wordt. De reeks ‘vermomnamen’ lijkt me een schaduw te werpen over de ‘boomruimte’ (2001:47). Door de syntactische dubbelzinnigheid in het derde distichon wordt wel in het midden gelaten wie wie het meest beschaduwt. Het is waar dat de ‘vermomnamen’ de schoonheid van het gezang verduisteren (2001:47). Maar het vogelgezang werpt ook een schaduw op de namen, die nooit even mooi kunnen zijn.

Zeer uitdagend is het slotdistichon: ‘Aan de samenvloeiing van Boek der Oden en Elegieën van het Zuiden is ze / halveravond bij ze (de glans over de plaat met de dreef zingvogelstemmen)’ (2001:47). Er staat tweemaal ‘ze’ in twee verzen (2001:47). Mogelijk worden de twee ze's verklaard tussen haakjes. De glans over de plaat zou dan de eerste ‘ze’ zijn en de ‘dreef zingvogelstemmen’ de tweede; de ‘bij’ uit de eerste helft van het slotvers zou in de tweede helft dan een ‘met’ geworden zijn (2001:47). De eerste ‘ze’ zou in deze interpretatie voor de maan kunnen staan, die de glans veroorzaakt (2001:47).

Dezelfde ‘ze’ zou echter ook de vrouw kunnen zijn wier aanwezigheid in het eerste vers verraden wordt door de vermelding dat het ‘haar zitkamer’ is (2001:47). Als de tweede ‘ze’ voor de (plaat met de) vogels staat, wil dat zeggen dat de plaat glanst, de vogels tot leven gewekt worden wanneer ernaar geluisterd wordt, zoals gedichten pas tot leven komen wanneer ze gelezen worden (2001:47). Beschouwen we de eerste ‘ze’ als de vrouw die naar de plaat luistert en die dus een beeld voor de lezeres is, en zien we de tweede ‘ze’ als de vogels, dan kunnen we besluiten dat vrouw en vogels met elkaar in contact komen in de poëzie (2001:47).

Een andere mogelijkheid is dat de eerste ‘ze’ voor (de glans over) de plaat staat en de tweede ‘ze’ voor de vermelde boeken (2001:47). Dat zou impliceren dat de registratie van het natuurschoon, van de vogelgeluiden met een poëtisch woordje uitleg even grote kunst is als de vernoemde klassieke werken. Zeker als beeld voor het gedicht kan de plaat deze boeken naar

de kroon steken. Gerbrandy heeft eveneens opgemerkt dat de bundels door Hamelink op een lijn worden gesteld met een geluidsdrager waarop vogelzang is vastgelegd, en hij vermoedt dat het Hamelinks bedoeling is geweest met deze bundel poëzie te leveren die op zijn minst in de schaduw van deze illustere voorgangers kan staan (Gerbrandy 2011:185-186).

Voor Gerbrandy is de 'ze' uit vers 7 de vrouw naar wie de personages in de bundel op zoek zijn geweest (2001:47). Ze, de vrouw, is bij 'ze', de vogels - het gebruik van hetzelfde persoonlijk voornaamwoord wijst volgens hem op hun verwantschap (2001:47). De plek waar deze twee partijen elkaar ontmoeten, bevindt zich in de literatuur, en wel daar waar twee Chinese tradities samenkomen. Zoals Gerbrandy verklaart, stamt het *Boek der Oden*, waarvan het oudste gedeelte uit hymnen bestaat, uit het begin van het eerste millennium v.C. en is het het vroegste werk uit de Chinese literatuur. De *Elegieën van het Zuiden*, ook wel *Zangen van Chu* genoemd, uit de vierde tot de eerste eeuw v.C. bevatten ook hymnen. Het voorzetsel 'van' in 'aan de samenvloeiing van' (2001:47) veroorzaakt meerduidigheid, poneert Gerbrandy (Gerbrandy 2011:397). De woordgroep kan aangeven dat het *Boek der Oden* en de *Elegieën van het Zuiden* met elkaar vervloeien (het woord van is possessief), maar ook dat er een samenvloeiing van iets of iemand plaatsvindt met de gecombineerde stromen van *Boek* en *Elegieën* (het woord van is explicatief). Duidelijk is voor Gerbrandy in ieder geval dat de zitkamer, de vrije natuur en de poëtische ruimte in elkaar overvloeien.

Waarom vernoemt Hamelink precies de oudste poëziebundelingen uit de Chinese literatuur? In de eerste plaats, stelt Gerbrandy, wijst hij daardoor op een significant punt in de bundel opnieuw het belang aan van de Chinese poëzie als inspiratiebron voor zijn eigen werk (Gerbrandy 2011:399). In de tweede plaats gaat het om oeroude, anoniem overgeleverde gedichten. Hamelink staat dus in een eerbiedwaardige, oorspronkelijk orale traditie, waarin de gedichten zich hebben losgezongen van hun makers. In de derde plaats gaat het blijkens de titels om twee typen gedichten: oden en elegieën - Gerbrandy merkt op dat beide verzamelingen in werkelijkheid zeer divers zijn. De ode is verwant aan de hymne: het is een loflied. De elegie wordt daarentegen geassocieerd met liefdesleed en melancholie. Beide polen zijn volgens Gerbrandy in het gedicht en in de gehele bundel aanwezig. Hij ziet Hamelink met lyrische bezieling een transcendentaal ideaal bezingen, waarvan de dichter tegelijk keer op keer aangeeft dat het onbereikbaar is, zelfs dat het op een illusie berust. Lof, liefde en verdriet, vervoering en teleurstelling gaan gelijk op, zo besluit hij.

Het hemelsblauw in het openingsvers refereert volgens Gerbrandy aan het openingsgedicht van de bundel (Gerbrandy 2011:398). Ook in dit gedicht wordt de overtocht naar de hemel niet werkelijk ondernomen, maar het lijkt hem evident dat de traditionele

symboolwaarde van de leeuwerik, als ziel die naar God verlangt of als dichter met transcendentale pretenties, door Hamelink geactiveerd wordt. De poëticale laag die veel gedichten uit de bundel kenmerkt, wordt hier tot een climax of anticlimax gebracht, stelt hij (Gerbrandy 2011:402). Op vele plaatsen heeft de dichter een poging gedaan in contact te treden met het Hogere, maar uiteindelijk stelt hij zich tevreden met vogelzang in de zitkamer van zijn geliefde. De hemel bevindt zich hier, in het gedicht. Als er iets is dat daarboven uitstijgt, is het onkenbaar en onbereikbaar. Vandaar wellicht dat de reeks eindigt met de typografische fade-out '(de glans over de plaat met de dreef zingvogelstemmen)', oppert Gerbrandy (2001:47).

In dit verband is de vogel die aangesproken wordt in de epiloog interessant: het is een plevier, een steltloper, een trekvogel die bij ons, zo verklaart Gerbrandy, veel voorkomt aan de kust (Gerbrandy 2011:139). Als vogel, als dier dat reist en als bewoner van kuststreken kan de plevier het contact met het Andere perfect symboliseren. Hij verenigt zee en land, hemel en aarde, Noord en Zuid. De dichter verzoekt de vogel even (dus met gemak, en tegelijk slechts voor een moment, stelt Gerbrandy) 'het vrieslicht' te overbruggen (2001:47). De woorden 'met dit' verwijzen naar de regel zelf, of naar de bundel als geheel (2001:47). Een andere interpretatie die Gerbrandy voorstelt, is dat het vrieslicht zelf via de brug van het gedicht de afstand aflegt tussen zijn eigen habitat en die van de spreker. In elk geval stipuleert de paradoxale bewering van de laatste regel dat het onbereikbare, wat het ook is, tegelijkertijd wel en niet binnen ons bereik ligt. Het is de poëzie waarin de bruggen zowel gebouwd als afgebroken worden, besluit Gerbrandy.

In 'Pal onder de luchtblauwe zolderbalken van haar zitkamer' worden natuur en cultuur met elkaar geconfronteerd. De duurzaamheid van (sommige aspecten van) cultuur wordt vaak duidelijk gemaakt in Hamelinks gedichten. Het vermelden waard zijn in dat verband 'Ze droegen de Maagd van Blachernai' (2001:39), waarin de dynamiek van de intertekstualiteit wordt blootgelegd (Gerbrandy 2011:130), en het daaropvolgende 'De hemelaangrijpende koene enthousiasme-cipres van Tu Fu dakloos' (2001:39), waarin de Chinese en Byzantijnse beschaving met elkaar worden vergeleken, zoals Gerbrandy heeft aangetoond (Gerbrandy 2011:141). In de reeks 'Tristan l'Hermite ter ere' lijkt de cultuur het me echter te verliezen van de natuur. In de drie gedichten die ik uit deze reeks wil behandelen - de laatste drie - gaat er veel aandacht uit naar gevleugelden.

Dit had ik niet van me begeerd, dat ik in het midden
van het zwart aan tafel gestoeld bij imitatie-lichtdag

nachtvlinders stuklas, dat dusdanig wrede natuurliefde
me beving, over mijn kleurzintuig aldoor meer van kracht

was hunner ontvouwde gebenedijde vleugelbinnenbladzij
den deerlijke arabeskschriftuur, de fel mij beschamende pracht

van het infrafluweelvele, het hele hemelsblauwen-universum
vertonend dat ik hittig ontbeerde en het gamma van de nacht.

(2001:28)

In dit gedicht schrikt de ik-figuur van zichzelf. Waarschijnlijk is het verkeerd van een hobby te spreken, aangezien het om een eenmalig avontuur, een eenmalige zonde lijkt te gaan. Maar het is duidelijk dat de spreker hier geconfronteerd wordt met een kant van zichzelf die hij liever niet had gehad.

Zijn positie is centraal: hij zit 'in het midden / van het zwart' (2001:28). Hij zit in het midden van de nacht, met andere woorden, maar bij een anti-obscurantist als Hamelink heeft het zwart eveneens een figuurlijke, morele betekenis. De protagonist heeft het licht niet alleen aangestoken om beter te kunnen zien, maar pervers genoeg ook om vlinders te lokken. '[I]mitatie-lichtdag', staat er (2001:28). Men zou eerder de formulering imitatie-daglicht verwachten, maar ten eerste zou dat niet rijmen met 'stuklas' en ten tweede benadrukt 'lichtdag' de duur van de bezigheid (2001:28). Aangezien er sprake is van nachtvlinders, van een pluralis, kan aangenomen worden dat de hoofdpersoon lange tijd - wellicht een hele nacht - als een spin in een web zit.

Deze spin lijkt zelf ook een slachtoffer, of minstens een gevangene: hij zit vast in zijn 'wrede natuurliefde' (2001:28). Het gaat crescendo: de schoonheid die hij ziet, is 'aldoor meer van kracht' op zijn 'kleurzintuig' (2001:28). De schoonheid wordt beschreven in inmiddels bekende termen die Hamelink vaak verbindt met (de hang naar) het hogere, dat de hoofdfiguur in dit gedicht meer dan ooit mist: 'het hele hemelsblauwen-universum / [...] dat ik hittig ontbeerde' (2001:28). De 'gebenedijde vleugelbinnenbladzijden' vertonen ook 'het gamma van de nacht' en bieden bijgevolg een beeld van het volledige leven (2001:28).[177]

In het volgende gedicht zet de 'wrede natuurliefde' - het lijkt meer dat gevoel dan bezorgdheid - er iemand toe aan een stervende vleermuis te beroeren (2001:28).

> Het was op de cementstoep in de cour een geveinsd morfeem
> van ay wat holpe, een handvod hartkloppend stervenshuisvuil
>
> dat te diep getoetst werd. Mens je vingertoppen, onduldbaar
> tastzuchtig. Uit uiterste gepeinzen tot voelen getergd opende
>
> van der hel zijn habijt, grijnsde gesteund op zo verre baleinen
> vlerkhuidweerhaken z'n ijzig gevijlpunte spertanden baar, huigde
>
> Wou, zwaneridder, jij mijn evenknie zijn? mijn exaltatie, mijn
> nachtschoonheid naderen, waarvoor je handen terugdeinzen godver?
>
> (2001:29)

Er staat geen komma na het woord ‘Mens’ in vers 3 (2001:29). Dat lijkt dus geen aanspreking te zijn, maar een imperatiefvorm van het nieuwe werkwoord mensen. Met ‘Mens’ kan de vleermuis zeggen: Maak je handen menswaardiger (2001:29). Wat de mens doet, is immers ontoelaatbaar. De ‘zwaneridder’ stoort een levend wezen tijdens het sterven (2001:29).

Zoals Gerbrandy opmerkt, is een reeks uit *Boheems glas* opgedragen ‘Aan Hans Faverey, de zwaneridder’ (Gerbrandy 1998:40). Waarom Faverey zo genoemd wordt, is ook hem niet helemaal duidelijk. In tegenstelling tot in de opdracht, lijkt het in het gedicht uit *Zilverzonnige en onneembare maan* een scheldwoord te zijn. Misschien kan het feit dat de zwaan de tegenvoeter is van de vleermuis, die zich superieur voelt ten opzichte van de mens, dat verklaren. Gerbrandy meent dat er geen gelijkenis is met de middeleeuwse Zwaanridder (Gerbrandy 2009:428).

Het feit dat het woord ‘zwaneridder’ hier hernomen wordt, is een eerste, kleine aanwijzing dat we dit gedicht metapoëtisch kunnen interpreteren (2001:29). Het citaat van Hadewych is een tweede indicatie. Gerbrandy verklaart dat ‘ay wat holpe’ (2001:29) uit een gedicht komt waarin zij zegt dat zij tevergeefs op de Minne heeft zitten wachten en dat zij zoals de vogels aan het eind van de zomer verdrietig gestemd is (Gerbrandy 2011:185). Gerbrandy beschouwt dit als het zoveelste teken dat Hamelink in deze bundel een verbroken band met God aan de orde stelt.

Als de ‘zwaneridder’ de dichter is, wordt hij vermaand door een vertegenwoordiger van de natuur, die hem diets maakt dat hij het niveau van die schepping nooit zal kunnen bereiken (2001:29). Het lijkt me mogelijk dat hij op de vingers getikt wordt door de inspiratie of de poëzie zelf, die hem duidelijk maakt dat hij haar nooit helemaal zal kunnen grijpen. Het ‘handvod hartkloppend stervenshuisvuil’ kan ook als een gedicht, ‘van der hel’ als een dichter beschouwd worden (2001:29). In dat geval krijgt de lezer een veeg uit de pan in de slotverzen,

waarin gevloekt wordt nadat de handen van de man teruggedeinsd zijn voor de ‘nachtschoonheid’ - een beeld voor hermetisme, duistere poëzie (2001:29). In het vorige gedicht kan het betasten van ‘nachtvlinders’ (2001:29) - Gerbrandy denkt daarbij aan dichters die de nachtzijde van het bestaan bezingen, zoals de Franse *poètes maudits* (Gerbrandy 2011:183) - overigens staan voor een leesproces dat iets te ver gaat. Wie te gulzig met een gedicht omgaat, wie er werkelijk alles van wil zien, maakt het kapot. De veldleeuwerik die daarnet zou verstommen in de hand van de dichter/lezer illustreerde die stelling al.

Zelfs de gedichten waarin een extreme, beschamende liefde voor de natuur bezongen wordt, kunnen metapoëtisch geïnterpreteerd worden, zo blijkt. Het laatste gedicht van de reeks ‘Tristan l'Hermite ter ere’ lijkt directer metapoëtisch.

> Hemelsblauw was het uitspansel, de verven
> der Aarde waren in eterniteit intrinsiek.
>
> Het wolkvaartuig, een zilvergrijze bolide,
> dat luchtschip enerverend van aerodynamiek
>
> offertatief laag voorgezweefd verliet ik me
> op de lichtheid van het moment. Metapoëmatiek
>
> in wolktuniek voer ik onsterfelijkte studeren
> uitstrooiend over het weiland uit al mijn lyriek.
>
> (2001:29)

Voor Gerbrandy is dit eveneens een van de meest expliciet poëticale gedichten (Gerbrandy 2011:181). Hij noemt het terecht ook een van de moeilijkste.

In de eerste strofe lijken het transcendente en het aardse tegenover elkaar te staan, poneert Gerbrandy, gesteld dat het woord intrinsiek gelezen mag worden als immanent. De Aarde wordt wel in verband gebracht met eeuwigheid, met eterniteit. Zowel de tweede als de derde zin is syntactisch meerduidig - volgens Gerbrandy zijn het waarschijnlijk de meest problematische zinnen uit de hele bundel. In de tweede strofe zien we een vliegtuig of zeppelin door de wolken glijden, maar waar de spreker zich bevindt, wordt in de derde strofe niet helemaal duidelijk: vliegt hij voor het luchtschip uit of erachteraan, of staat hij op de grond en identificeert hij zich ermee, vraagt Gerbrandy zich af. De ambiguïteit wordt veroorzaakt door ‘voorgezweefd’, dat zowel letterlijk als metaforisch kan worden opgevat, en even goed op het wolkvaartuig als op het ik kan worden betrokken (2001:29). Het neologisme ‘offertatief’ (2001:29) verenigt, zoals Gerbrandy opmerkt, de woorden offer en ostentatief in

zich (Gerbrandy 2011:181). Het is volgens hem de vraag of dit iets zegt over ‘laag’ of over ‘voorgezweefd’ (2001:29). Ook het laatste gedeelte van de zin is meerduidig, stelt hij. ‘[V]erliet ik me’ kan betekenen dat de spreker buiten zichzelf treedt, wat dan gebeurt ‘op de lichtheid van het moment’ (2001:29). Tegelijkertijd staat er dat hij zich overgeeft aan de lichtheid van het moment.

Nog ingewikkelder noemt Gerbrandy (Gerbrandy 2011:181-182) de laatste zin, door de woorden ‘onsterfelijkte studeren’ en door de dubbelzinnigheid van ‘voer ik (...) uit’ (2001:29). Het neologisme ‘onsterfelijkte’ kan een synoniem voor onsterfelijkheid zijn, en in dat geval kan het opgevat worden als object bij ‘studeren’ (2001:29). Minder waarschijnlijk is volgens Gerbrandy dat we het moeten lezen als een voltooid deelwoord met de betekenis onsterfelijk gemaakt of geworden; dan zou het een bijstelling bij ‘ik’ zijn (2001:29). ‘[S]tuderen’ lijkt hem het object bij ‘uitstrooiend’ te zijn (2001:29). Zijn parafrase luidt: terwijl ik de studie van de onsterfelijkheid uitstrooide. Over ‘voer ik uit’ klinkt het: de dichter vertelt hoe hij uit zijn lyriek gevaren is (2001:29). Het is echter ook mogelijk, voegt Gerbrandy hieraan toe, de persoonsvorm als tegenwoordige tijd op te vatten: de dichter geeft dan een uitvoering van zijn lyriek of exporteert deze. Daar komt bij dat de handeling beschreven wordt als ‘metapoëmatiek’, wat volgens Gerbrandy metapoëtisch of metapoëticaal moet betekenen (2001:29). Dit duidt erop dat de dichter reflecteert over zijn dichterschap of dat hij andere dichters nadicht. Gerbrandy heeft de indruk dat Hamelink de intellectuele inslag en de metafysische pretenties van zijn poëzie hier enigszins op de hak neemt door het potsierlijke ‘in wolktuniek’: de dichter staat niet meer met beide benen op de grond (2001:29).

Alles bij elkaar genomen, poneert Gerbrandy, zegt het gedicht ten minste drie dingen tegelijk. Verleid door een visioen van hemelse lichtheid, zegt de dichter, geef ik hier een uitvoering van mijn lyriek, waarbij ik de studie van de onsterfelijkheid uitstrooi over het weiland. Daarbij exporteer ik de poëzie naar elders, naar de lezer, misschien ook naar gene zijde. Maar in mijn studie van literatuur die betrekking heeft op het transcendente heb ik een uiterste punt van metapoëzie bereikt, met als gevolg dat ik op een gegeven moment ontdekte dat ik het terrein van de lyriek verlaten had. Ik ben te ver gegaan, en moet terug naar de aarde. Deze interpretatie stelt Gerbrandy met enige aarzeling voor, maar hij ziet haar wel ondersteund worden door andere gedichten. In het eerste en in het laatste gedicht van de bundel kiest de dichter voor het aardse, al ontkent hij niet dat hij een sterke hang naar gene zijde heeft. Elders relativeert hij de pretenties van zijn poëzie, stelt Gerbrandy, met name in ‘Poëtica onder de roos’.

De interpretatie van Gerbrandy verraadt hoe intensief de lezer - ook grammaticaal - moet puzzelen. Mij zegt het eerste distichon vooral dat de kleuren van de aarde eeuwig zijn, ingebed in eeuwigheid, net als het hemelsblauw. Met deze *natureingang* schept de ik-figuur de sfeer. Het was een mooie dag - uiteraard heeft dat hemelsblauw ook een hogere, metafysische betekenis - en er was een kleurenpracht die nooit meer leek te zullen overgaan op deze - getuige daarvan de hoofdletter - aanbeden 'Aarde' (2001:29). Zij lijkt hier niet voor het 'Hemelsblauw' te moeten onderdoen (2001:29).

Wat in de volgende twee disticha gebeurt, herinnert me aan 'Reëel wezen van hoge statuur' uit *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman* (1997:176). In dat gedicht wordt een in dromen verzonken visser opgepikt door een wel heel reëel lijkend luchtschip - de dichter wordt dus zelf een gevleugelde in zekere zin. In *Zilverzonnige en onneembare maan* gaat het om een 'wolkvaartuig, een zilvergrijze bolide' dat 'offertatief laag voorgezweefd' komt (2001:29). '[V]oorgezweefd' (2001:29) kan de gedachte oproepen aan voorrijden in de tweede betekenis die Van Dale (Van Dale 1999:3840) geeft (voor de deur, voor de ingang komen met een rijtuig) en aan een voorstel: de dichter kan aan boord springen als hij dat wil. Terecht hoort Gerbrandy in het neologisme 'offertatief' (2001:29) niet alleen een uitnodiging, maar ook ('ostentatief') iets van een uitdaging weerklinken (Gerbrandy 2011:181). Durft hij het of durft hij het niet? Doet hij het of doet hij het niet?

Hij doet het. De ik-figuur verlaat zich op de 'lichtheid van het moment' (2001:29). Daarbij kan niet alleen aan gewicht, of aan bijna-gewichtloosheid en levitatie gedacht worden, maar ook aan het visuele en mentale. Dit is - hoewel hier zoals in 'Reëel wezen van hoge statuur' sprake kan zijn van een droomtoestand - een moment van opperste helderheid en opperste luciditeit (1997:176). De ik-figuur, of zijn geest, gaat aan boord, en daarbij dient opgemerkt dat 'verliet ik me', naast de betekenissen die Gerbrandy gegeven heeft (Gerbrandy 2011:181), een element van vertrouwen in zich draagt. Van Dale omschrijft het wederkerige werkwoord als: zijn vertrouwen stellen op of in, en rekenen op (Van Dale 1999:3697).

'Metapoëmatiek' moet wel zoiets als metapoëtisch betekenen (2001:29). Gerbrandy's (Gerbrandy 2011:182) andere voorstel, metapoëticaal, gaat volgens mij niet op, want een metapoëtica is voor mij een poëtica over de poëtica en dat is een ander genre. Het begrip (meta)poëticaal, zoals beschreven in het eerste deel van dit proefschrift, is te beperkt voor een gedicht als dit.

Zoals ik al schreef, betekent het prefix meta- over. Misschien moet dat hier letterlijk genomen worden. De dichter vaart '*over* het weiland' (mijn cursivering, A.D.C.) en strooit al

zijn lyriek uit (2001:29). Het landschap lijkt een gedicht. Als die lyriek over het weiland en de wereld gaat, is dat in zekere zin metapoëzie.

Een andere interpretatie stel ik al even schoorvoetend voor. Als 'in wolktuniek' gezien wordt als een verklaring bij 'Metapoëmatiek', kan hier gedacht worden aan de vermommingen van de dichter, de constructies in *Folklore Imaginaire de Flandre* en *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman* die een metapoëtisch procedé zijn (2001:29).

Misschien is het beter het woord 'Metapoëmatiek' te verbinden met 'onsterfelijkte studeren' (2001:29). Vele metapoëtische gedichten gaan over eeuwigheid en het verlangen die te bereiken door het gedicht. Zoals al blijkt uit de beginverzen, lijken de aarde en het uitspansel de eeuwigheid te hebben. Hun soort van 'onsterfelijkte' is voor de mens niet te bereiken (2001:29). De hoofdfiguur krijgt dus een lesje in bescheidenheid. Zijn reactie daarop staat in het slotvers: 'uitstrooiend over het weiland uit al mijn lyriek' (2001:29). Het is wellicht niet zo dat hij zijn lyriek overboord gooit, omdat hij ingezien heeft dat ze geen zoden aan de dijk zal brengen. Vermoedelijk produceert hij, goed wetende wat het allemaal waard is en zijn plaats kennende, *on the spot* lyriek en strooit hij die lyriek als bloemen, als een huldeblijk over het landschap uit. Het is ook mogelijk de verzen anders te lezen, 'onsterfelijkte studeren' als het object bij 'uitstrooiend' te zien en 'voer' te beschouwen als een presens in plaats van als een imperfectum - hoewel het gedicht in het imperfectum geschreven is - en die voer te verbinden met de 'uit' (2001:29) uit het slotvers, dus als de eerste persoon van het werkwoord uitvoeren, een van de voorstellen van Gerbrandy (Gerbrandy 2011:182). In dat geval zou de dichter gedichten uitvoeren, dat wil zeggen ze schrijven en tot bij de lezer brengen. Het zijn gedichten waarin de lezers, die blijkbaar als runderen op het weiland staan, lessen over de eeuwigheid en de opdracht 'onsterfelijkte studeren' krijgen (2001:29). Dit klinkt vertrouwd.

13.3.2.2. Onder de roos

Na de analyse van 'Duivin met granietsneb' en andere gedichten waarin gevleugelden optreden, wil ik de reeks 'Poëtica onder de roos' onderzoeken. Bij die titel kan gedacht worden aan *sub rosa*. Poëzie en mystiek worden hier dus opnieuw met elkaar verbonden. De titel mag ook letterlijk genomen worden. Men kan zich voorstellen dat de dichter onder de roos zit zoals hij in 'Weg' uit *Eerste gedichten* gewend was geraakt aan van dichtbij naar een

erwtebloem opkijken (1986a:49). Het tweede distichon van het openingsgedicht van de reeks 'Maneschijnbaadster' luidt: 'In de rode vaas op mijn glastafel aldoor de brosse zwarte roos toe / gebogen het ik tot microfoon die het zijn verlipwoordingen afhoort' (2001:44).

De 'mijn' voor 'glastafel' lijkt de dingen persoonlijk en concreet te maken (2001:44). We krijgen blijkbaar een beeld van het interieur van de dichter. Deze poëzie blijft echter niet op dat persoonlijke, anekdotisch lijkende niveau hangen. In het volgende vers gaat het over 'het ik' (niet: mijn ik), wat voor een objectivering zorgt (2001:44). Verder is er de dubbelheid in het woord 'zijn' - niet alleen een possessivum hier, maar ook een synoniem voor wezen en in die zin het alomvattende, universele (2001:44). Hoewel er in de gedichten van Hamelink vaak een onderscheid wordt gemaakt tussen een ik en de-rest-die-dat-ik-niet-begrijpt, wil de dichter het algemeen-menselijke, dat wat in ieder van ons zit, weergeven.

Gerbrandy heeft het over het metafysische Zijn (Gerbrandy 2011:357). Mogelijk leest hij deze verzen iets te negatief wanneer hij benadrukt dat de roos bros en zwart geworden is. Hij stelt dat we kunnen denken aan kunstbloemen, maar dat een associatie met de dood zeker op haar plaats is. Gerbrandy vindt het duidelijk wat zielig dat de dichter slechts een dode of plastic roos als gezelschap heeft om mee te praten. Mij lijkt de aanwezigheid van het verleden hier belangrijk: de dichter heeft een roos bewaard door ze te drogen. Als hij via die zwarte, brosse roos tot ons spreekt, spreekt hij door de microfoon (de 'verlipwoordingen' op zich lijken niet erg luid te zijn) van het verleden (2001:44). Het is ook mogelijk in deze verzen te lezen dat het zijn zich laat horen via het verleden en de dichter. De roos op de tafel lijkt groter dan de man, zij lijkt zich naar hem toe te buigen. Dat het omgekeerde evengoed mogelijk is, is typisch voor Hamelink. Ook Gerbrandy stelt dat in het midden blijft wie de toenadering zoekt, de roos of het ik, en dat 'tot microfoon' (2001:44) al even ambigu is (de roos dient het ik tot microfoon, of het ik dient de roos tot microfoon) (Gerbrandy 2011:357). De syntactische meerduidigheid suggereert dat het ik en de roos met elkaar in contact staan en elkaar als spreekbuis gebruiken, wellicht om metafysische uitspraken te kunnen doen, zo besluit hij terecht.

Het vierde gedicht van 'Poëtica onder de roos' eindigt met een wens: 'dat zweve net deze leesbladzijde te boven telken / male het in lengte van aardetijd ongeforceerd zijn, zonder / verwelken, dezer rose rozen in deze aderbloedrode vaas' (2001:15). Het is niet voor het eerst dat we in Hamelinks werk een rode vaas tegenkomen. Het al besproken 'Kelk van Vcelnicka' uit *Boheems glas* is een cruciaal gedicht (1995:32). Daarin wordt zogenaamd granaat uit cadmiumsulfide gemaakt. Door de naam Amarillis valt dit gedicht over glasblazen te verbinden met 'Zeer kleine speeldoos' van Van Ostaijen, wat het meerlagig metapoëtisch

maakt (Van Ostaijen 1952:473). Niet alleen staan hier glasblazers (ambachtslui, kunstenaars) centraal, er is ook intertekstueel commentaar, en er is het feit dat 'Zeer kleine speeldoos' al een metapoëtisch gedicht is (Van Ostaijen 1952:473). De bloemen in de vaas uit 'Poëtica onder de roos' kunnen volgens mij eveneens in verband worden gebracht met een gedicht van Van Ostaijen, al gaat het bij die laatste niet om rozen:

> Snijd van de struik de seringen
> stel de bloemen in een aarden vaas
>
> Zoals de aarden vaas draagt
> glad juweel van geworden kennis
> van zijn kleien oorsprong de herinnering
> sluit gij met het laatste doen van uw handen uw verlangen
> in de vereniging van de bloem met de aarden vaas.
>
> (Van Ostaijen 1952:490).

Belangrijk is hier het verschil tussen natuur en cultuur. Alles komt voort uit de eerste. In den beginne was er de aarde. Toen was er de 'aarden vaas', die wordt aangeduid als een 'glad juweel van geworden kennis', maar die de herinnering aan haar oorsprong nog draagt (Van Ostaijen 1952:490). Aan het einde van het gedicht zijn aarde en seringen weer verenigd, zoals aan het begin (en nog steeds) de seringenstruik in de aarde groeit. Het is geen goed idee te zeggen dat de cirkel rond is, aangezien er een evolutie heeft plaatsgevonden. Het beeld van de spiraal is beter: we zijn weer op het punt waar we begonnen zijn, maar een niveau hoger. Natuur is opgetild tot cultuur. Dat hogere niveau wordt bereikt door de ingreep van de mens. Het gedicht van Van Ostaijen bevat een aantal imperatieven. Wat het zegt, is: creëer. Dit aparte scheppingsverhaal echoot in Hamelinks verzen over vazen en bloemen.

In 'Poëtica onder de roos' is het verschil tussen natuur en cultuur eveneens van groot belang, bijvoorbeeld in het gedicht waaruit de verzen over de rose rozen komen.

> Om, van de voldongen dwingende schoonheid, zulk een
> verschrikkelijk vooruitgrijpen vervoormaligd etgroen
>
> de tuin der vele betekenissen plus al de vele afgeleide
> betekenis van zo'n tuin. Hark dezer dagen het gras, wees
>
> binnenshuis; en - de bemindste bevindingen altoos de minst
> gekende - dat zweve net deze leesbladzijde te boven telken
>
> male het in lengte van aardetijd ongeforceerd zijn, zonder
> verwelken, dezer rose rozen in deze aderbloedrode glasvaas.

(2001:15)

Voor Gerbrandy is dit gedicht in twee helften te verdelen: de eerste twee strofen zijn buiten gesitueerd, de laatste twee binnenshuis (Gerbrandy 2011:329). Op grond van het contrast tussen binnen en buiten, de aanwezigheid van tuin en vaas, en de woordvelden telbaarheid, betekenis en geweld veronderstelt hij dat dit gedicht iets zegt over de verhouding natuur- cultuur en de rol van poëzie daarin (Gerbrandy 2011:330). Een zwaar woord als 'schoonheid' en de verwijzing naar eeuwigheid in 'zonder / verwelken' laten hem vermoeden dat de pretenties van de kunst hier worden onderzocht, zeker aangezien de rozen de titel van de reeks in herinnering roepen (2001:15).

In de eerste verzen ziet Gerbrandy een zich steeds herhalende cyclus van vernietiging, vernieuwing, veroudering en opnieuw vernietiging. Het voorzetsel om kan wijzen op een doel of een reden. Het etgroen - het nieuwe gras dat opkomt na de eerste keer maaien - wordt vervoormaligd vanwege het vooruitgrijpen van de schoonheid, of om dat vooruitgrijpen mogelijk te maken. De schoonheid wordt beschreven als voldongen: zij is definitief. Tegelijkertijd oefent ze dwang uit en is ze onontkoombaar. Betekent dit alles dat het etgroen zijn jeugd en frisheid moet verliezen om het pad te effenen voor de schoonheid? Gerbrandy vraagt zich af of deze regels zeggen dat schoonheid een proces van maaien en laten rijpen veronderstelt.

Hij merkt een tuinmotief op in de bundel en omschrijft de tuin als een omheind stuk in cultuur gebrachte natuur dat als zodanig in de loop der eeuwen verschillende symbolische betekenissen heeft gekregen (Gerbrandy 2011:330-331). Men zou volgens hem kunnen veronderstellen dat de dichter een gemaaid grasveld ziet en daaraan cultuurhistorische noties verbindt. In de poëticale context van de reeks zou de tuin kunnen staan voor het gedicht zelf, als een zorgvuldig gearticuleerd talig domein waaraan de dichter 'vele betekenissen' kan toekennen (2001:15). De dichter associeert het grasland met zijn eigen activiteit. Het proces van betekenisgeving heeft kennelijk een exponentieel verloop, schrijft Gerbrandy: iedere betekenis roept weer nieuwe betekenissen op, en zo gaat het voort tot in het oneindige. Het is volgens hem ook mogelijk de zinsconstructie zo te lezen dat het etgroen zich voordoet als de tuin en als de afgeleide betekenis van de tuin. Door de syntactische ambiguïteiten is de zin zelf een tuin van vele betekenissen geworden, wat niet wil zeggen dat we er zomaar elke betekenis aan mogen toekennen. Gerbrandy's besluit over de eerste helft van het gedicht is dat Hamelink schoonheid beschouwt als iets absoluuts dat samenhangt met de interactie tussen natuur en cultuur.

Naar aanleiding van de ‘bevindingen’ (2001:15) in de tweede helft van het gedicht stelt Gerbrandy dat je dierbaarste ervaringen het moeilijkst te doorgronden zijn, misschien omdat ze zich onbewust voordoen (Gerbrandy 2011:332). Het is volgens hem ook mogelijk te lezen dat de meest beminde ervaringen het zeldzaamst zijn. Hij neemt aan dat de aanwezigheid van de rozen zo'n bevinding oplevert. Het klankspel met in- (dat op beslotenheid wijst) suggereert voor hem een verband tussen de ‘bemindste bevindingen’, het feit dat ze zich binnenshuis voordoen, en het feit dat ze de minst gekende zijn (2001:15).

Hamelink koos volgens Gerbrandy voor het woord altoos (in plaats van voor het woord altijd) om een verband te leggen met de rozen die niet verwelken uit vers 8. De dichter wenst of gebiedt dat boven de ‘leesbladzijde’ het ‘ongeforceerd zijn’ van rozen in een vaas zweeft (2001:15). Hij wil dus dat er een vaas met bloemen op zijn schrijftafel staat, of dat de lezer het boek leest bij rozengeur, meent Gerbrandy. En als de bloemen zich uitsluitend in het gedicht bevinden, hoopt de dichter dat zij tijdens het lezen een grote mate van materialiteit deelachtig zullen worden. Dat het om literaire en niet om reële rozen gaat, wordt aannemelijk omdat ze niet mogen verwelken, wat alleen op papier mogelijk is. Uit ‘telken / male’ spreekt het verlangen naar herhaalde lectuur, waarbij het wonder zich hopelijk steeds opnieuw voordoet (2001:15).

Grammaticaal wordt er volgens Gerbrandy een betekenisverband gesuggereerd tussen de schoonheid en de rozen, hoewel de eerste wordt omschreven als dwingend en de aanwezigheid van de bloemen als iets ongeforceerds. Juist van iets wat ongeforceerd is, dus niet van buiten onder druk is gezet, kan een dwingende kracht uitgaan, stelt hij. De schoonheid zelve is dan de baas, en niet de mens die haar tracht te bedwingen.

De duur van de presentie van de rozen komt overeen met de ‘lengte van aardetijd’, wat volgens Gerbrandy wil zeggen: zolang als de aarde er is, of zolang we op aarde zijn - ‘aardetijd’ roept bij hem ook wel de gedachte op aan dood en begraven-zijn (2001:15). Hij poneert dat de bloemen op zichzelf beschouwd kunnen worden als een metafoor voor poëzie, net zoals de vaas, en dat uit het feit dat de rozen in een ‘aderbloedrode’ vaas staan opgemaakt kan worden dat ze iets te maken hebben met leven en hartstocht (2001:15). Waarom expliciet vermeld is dat de vaas van glas is, weet hij niet. Misschien had Hamelink een vaas van rood glas op zijn tafel staan, gokt hij.

Gerbrandy vat het samen (Gerbrandy 2011:333-334). In de periode waarin de spreker het ‘vervoormaligd etgroen’ heeft waargenomen, doet hij het voorstel de tuin onder handen te nemen en vervolgens binnenshuis poëzie te schrijven of te lezen, waarbij de bloemen, die wellicht uit de tuin afkomstig zijn, uit de lectuur moeten opbloeien op zo'n manier dat er

voorlopig onvergankelijke schoonheid ontstaat (2001:15). Dat moet echter ongeforceerd gebeuren omdat de ‘bemindste bevindingen’ zich nooit opdringen (2001:15). Het ingewikkelde proces van betekenisgeven is gekaderd tussen de schoonheid en de rozen. De beslotenheid van de tuin is ook die van het gedicht.

Paradoxaal genoeg heeft het gedicht zelf niets ongeforceerds, merkt Gerbrandy op. Mogelijk is dat de les die Hamelink ons wil leren: net door het taalmateriaal tot het uiterste op te rekken - een activiteit die verwant is aan maaien, snoeien en enten, passen en meten - creëer je een talige ruimte waarin soms, op momenten die je niet kunt sturen, de pure schoonheid een kans krijgt.

De kernidee in het openingsvers lijkt mij de ‘voldongen dwingende schoonheid’, die apart is gezet tussen komma's (2001:15). Daarmee wordt veel verbonden. Zo zijn er de rozen. Het is geen toeval dat zij in een ‘aderbloedrode’ vaas staan: de man die hier aan het woord is, heeft (de liefde voor) schoonheid in zijn aders, in zijn bloed (2001:15). Tot de ‘voldongen dwingende schoonheid’ die vooropgesteld wordt, lijken ook de elementen die in de rest van de zin vernoemd worden - het etgroen en de tuin als geheel - te behoren ('van') (2001:15). Het is mogelijk en zelfs zeer waarschijnlijk dat de spreker in eerste instantie naar de schoonheid van een echte tuin kijkt, maar al gauw wordt het concrete verbonden met minder zichtbare zaken. Het etgroen (dat kan ontroeren door zijn jeugdige opstandigheid tegen de cyclus waaraan het niet zal ontkomen) wordt, zoals Gerbrandy (Gerbrandy 2011:330) zegt, geli nkt met de eeuwige cirkel van geboorte en dood. Het is mogelijk dat de spreekstem in het maaien van het gras een ‘verschrikkelijk vooruitgrijpen’ ziet naar zijn eigen lot - ik denk opnieuw aan Psalm 90 (2001:15). De tuin wordt verbonden met het woekeren van betekenissen, met het feit dat niets *eindeutig* is. De stelling van Gerbrandy dat Hamelink in dit gedicht voor een ondubbelzinnige symbolische interpretatie waarschuwt, is zeer belangrijk (Gerbrandy 2011:329).

Net als Gerbrandy meen ik dat het eerste woord van het gedicht, ‘Om’ (2001:15), een doel of een reden aanduidt (Gerbrandy 2011:330). Het is niet verwonderlijk dat er op de bekendmaking van dit doel of deze reden (de schoonheid) imperatieven volgen - zoals er ook een imperatief voorkomt in het Seringen-gedicht van Van Ostaijen. ‘Hark dezer dagen het gras, wees // binnenshuis’, staat er (2001:15). ‘De aangesprokene zou eerst kunnen harken om zich daarna naar binnen te begeven, maar het asyndeton suggereert dat beide handelingen in elkaars verlengde liggen’, schrijft Gerbrandy (Gerbrandy 2011:332). Het kan hier gaan om het schrijfproces; we weten inmiddels dat de natuur een inspiratiebron is. Maar even later lijkt

er een wens te worden geformuleerd ten opzichte van de lezer: het gaat om de ‘leesbladzijde’ (2001:15).

Krijgt men in de eerste helft van het gedicht de reden waarom en het doel waartoe men moet (schrijven of) lezen, dan krijgt de lezer in de tweede helft een paar tips over de manier waarop hij dat moet doen. Hij moet een ding steeds voor ogen houden bij het lezen van dit gedicht - Gerbrandy heeft gelijk wanneer hij stelt dat er gedroomd wordt van een herhaalde lectuur, gelet op ‘telken // male’ (Gerbrandy 2011:333) - en hopelijk springt dat op uit de verzen zelf: het beeld van rose rozen in een ‘aderbloedrode vaas’ (2001:15). Zoals gezegd, is de roos bij Hamelink een beeld voor de klassieke schoonheid, die al te vaak afgedaan wordt als gedateerd en ouderwets. Uit het demonstratieve in ‘dezer rose rozen in deze aderbloedrode glasvaas’ kan opgemaakt worden dat de spreekstem een zeer concrete vaas met zeer concrete rozen voor ogen heeft, en dat de aanblik daarvan hem nog steeds weet te raken (2001:15). ‘[H]et in lengte van aardetijd ongeforceerd zijn, zonder / verwelken, dezer rose rozen in deze aderbloedrode vaas’: de ‘aardetijd’ is niet gelijk aan de eeuwigheid, maar is uit menselijk perspectief bekeken niet slecht (2001:15). Het is ook dit langetermijnbestaan van de klassieke schoonheid dat de lezer voor ogen moet staan tijdens het lezen. De duurzaamheid van de rozen wordt onderstreept, en de laatste verzen hebben iets statisch, iets rustigs, terwijl de eerste helft eerder turbulent is.

De lezer krijgt nog een tip of een verklaring, die bijna achteloos tussen liggende streepjes is geplaatst: ‘- de bemindste bevindingen altoos de minst / gekende -’ (2001:15). In deze mysterieuze verzen over het mysterie kan veel gelezen worden. De woordgroep kan ironisch zijn. De eeuwigheid van de klassieke schoonheid wordt in onze tijd immers als een cliché gezien en lijkt dus al te bekend. Net doordat deze zaken clichématig gevonden worden, is men ze, en dan vooral hun kracht, uit het oog verloren. Verder kan Hamelink hier zinspelen op de grootse figuren die in zijn poëzie voorkomen, figuren die tot het collectieve geheugen zouden moeten behoren, maar daar lang niet altijd in opgenomen zijn. Ook mogelijk is dat de spreker het over de interpretatie heeft, die stoutmoedig mag zijn. De dierbaarste lezingen en ontdekkingen zijn die waarvoor men niet over de platgetreden paden is kunnen gaan. De dichter zou de lezer hier echter ook kunnen kalmeren. Hij zou hem een eerder ontspannen lectuur kunnen aanraden - het woord ‘ongeforceerd’ is belangrijk in deze interpretatie - waarin hij zich concentreert op de loutere schoonheid (2001:15). Van wat men het minst begrijpt, kan men het meest houden. Leer leven met het mysterie, met wat je niet begrijpt in mijn poëzie, kan men de dichtersfiguur hier horen zeggen. Het deiktische in het slotvers suggereert dat het daarbij om uiterst persoonlijke, anekdotische elementen uit het leven van

een dichter kan gaan. Misschien heeft Hamelink inderdaad een rode vaas uit Vcelnicka meegebracht en die op zijn schrijftafel geplaatst. We zullen het nooit weten. Wat we wel weten, is dat een vaas met bloemen een mooi visueel beeld is, dat al in andere metapoëtische gedichten van andere dichters een beeld voor de poëzie was.

De relatie natuur-cultuur (literatuur in het bijzonder) is eveneens belangrijk in het gedicht dat aan 'Om, van de voldongen dwingende schoonheid, zulk een' voorafgaat (2001:15). Het eerste woord van dit gedicht is 'Onnaspeurlijker'; de tweede zin begint in het derde vers met 'Onnaspeurlijk' (2001:15). Het is een teken aan de wand in deze onneembare bundel, en in de reeks waarin, zoals Gerbrandy poneert, het proces van betekenisgeving gethematiseerd wordt (Gerbrandy 2011:158-159).

> Onnaspeurlijker dan de klaagplek dier kwijlemuilende
> modderkoe wier weidegronden net gewatteerd worden
>
> onder de sering het vogellijkhofje. Onnaspeurlijk me
> hoe de eenhoorn en der naturen zilverpaardjes van
>
> je Zaktuintje op de boekpagina's blijven staan
> zijn na zich te hebben vergaloppeerd derheen.
>
> De meloenen van Almería groenen hier, Marie.
> Mijn koninkrijk is van deze wereld niet.
>
> (2001:15)

Wat heeft Gerbrandy over dit gedicht geschreven? Naar aanleiding van de eerste drie verzen merkt hij op dat de koe nog kan loeien, zodat haar locatie op het gehoor kan worden bepaald, maar dat het dode vogeltje geen mogelijkheid meer heeft om de aandacht naar zich toe te trekken (Gerbrandy 2011:325). Het klagen van de koe introduceert een stemming die bij de dood van de vogel past; zij lijkt bang te zijn dat ze definitief in de mist zal opgaan. Zowel de nevel als de sering markeert een *lieu de mémoire*, een plek waar iets verdwenen is, en men moet bewust naspeuringen verrichten om er iets te vinden. Wat men zoekt, bevindt zich onder datgene wat direct zichtbaar is.

In de eerste zin gaat het om het speuren naar een concrete plek van verdriet; daarna zoekt de spreker volgens Gerbrandy naar een verklaring voor iets onbegrijpelijks: in de volgende strofe verbaast de dichter zich over het feit dat de eenhoorn en 'der naturen zilverpaardjes' (2001:15) in een boek terechtgekomen zijn, terwijl deze dieren in de werkelijkheid niet voorkomen. De combinatie 'der naturen zilverpaardjes' is paradoxaal in die

zin (2001:15). Hier wordt het raadsel van de literatuur in het algemeen aangeroerd: hoe is het mogelijk dat gebeurtenissen en personages die in werkelijkheid niet hebben bestaan op papier een grote bestendigheid kunnen verwerven?

Het droeve lot van de maar al te reële modderkoe en vogel steekt af tegen dat van de fictieve eenhoorn en zilverpaardjes, zij het dat de laatste zich moeten behelpen met een tuin op zakformaat, en dat hun weg daarheen beschreven wordt als een misstap, als niet onverdeeld prettig ('vergaloppeerd') (2001:15). Het ongebruikelijke woord derheen roept voor Gerbrandy de gedachte op aan mensen die zijn heengegaan. Het is dus nog maar de vraag of je niet beter een modderkoe dan een eenhoorn kunt zijn, schrijft hij. De eerste drie strofen gaan naar een climax: hoe abstracter, hoe ongrijpbaarder (Gerbrandy 2011:325-326).

De fabeldieren bestaan alleen in een 'Zaktuintje' (2001:15). Dit is een duister element. Het kan een miniatuurtuintje in een bakje zijn, dat op Franse scholen door kinderen wordt gebruikt bij het natuuronderwijs, stelt Gerbrandy; er bestaat daarvoor een handboekje (Gerbrandy 2011:159). Misschien symboliseert het tuintje het gedicht. Mogelijk houdt Hamelink de lezer op afstand door te verwijzen naar uiterst concrete gegevens uit zijn eigen wereld. De deiktische elementen roepen een nabije omgeving op, die de lezer onthouden wordt; als deze woorden vooral verwijzen naar het gedicht zelf, wordt dat probleem slechts versterkt, poneert Gerbrandy (Gerbrandy 2011:328).

Het ligt voor de hand bij 'der naturen' aan *Der naturen bloeme* van Van Maerlant (ca.1266) te denken, waarin een passage aan de eenhoorn is gewijd, zoals Gerbrandy verklaart (Gerbrandy 2011:159). Het woeste dier, dat alleen door een maagd gevangen kan worden, is een zinnebeeld voor Christus die in de schoot van Maria is afgedaald om het slachtoffer van de joden te worden. Als Hamelink deze tekst in gedachten had, suggereert hij dat zelfs de heilsleer van Jezus op verbeelding berust. In ieder geval verheldert deze associatie de laatste strofe van het gedicht - de aansporing te genieten van wat de aarde te bieden heeft en een citaat van Jezus uit Johannes 18:36 - enigszins. Als er ergens een lusthof te ontdekken valt, moet die zich hier op aarde bevinden, bijvoorbeeld heel concreet in Spanje, waar de meloenen sappig zijn. Het hemelse of Bijbelse paradijs bevindt zich aan gene zijde, en daar weten we niets van, schrijft Gerbrandy.

De laatste strofe biedt volgens hem een conclusie, maar geen ondubbelzinnige (Gerbrandy 2011:326). Vers 7 lijkt een voorkeur uit te spreken voor de concrete wereld, maar het is wel verbazend dat in het Nederlands wordt verwezen naar Spaanse meloenen die 'hier' zouden groenen (2001:15). Het woord kan echter ook in-het-gedicht betekenen, en in dat geval kiest de dichter toch voor een literaire werkelijkheid, waarin hij zijn eigen paradijs kan

scheppen. Het citaat uit Johannes 18:36 is evenmin *eindeutig*, zoals Gerbrandy opmerkt. Christus weet dat hij elders een koninklijke status heeft, zodat hij op aarde weerloos kan zijn zonder dat het zijn macht schaadt. Wellicht is de spreker ironisch over de enigszins arrogante positie van Christus. Aangenomen dat de eerste zes regels een poëticale betekenis hebben, ligt het voor de hand de ik-figuur als een dichter te beschouwen. Hij zegt dan dat zijn heerschappij zich niet uitstrekt over de wereld om ons heen, maar, bijvoorbeeld, over een domein in de geest. Als we 'deze wereld' laten verwijzen naar 'hier', kan er ook het omgekeerde staan (2001:15). Dan is deze wereld die van de literatuur en kiest de spreker voor een koningschap buiten die fictieve omgeving. Als we de dubbelzinnigheden willen handhaven, bekent de dichter zich tot de literatuur waarin de verbeelding aan de macht is maar de concrete werkelijkheid uiteindelijk het primaat heeft (Gerbrandy 2011:327). In dergelijke poëzie is zeker plaats voor theologische en metafysische bespiegelingen, maar haar gerichtheid is overwegend *diesseitig*, besluit Gerbrandy.

Belangrijk lijkt mij de vraag waar het neologisme 'derheen' (2001:15) (der is spreektaal voor daar, er (Van Dale 1999:716)) naar verwijst. Verwijst het naar de bladzijden van het 'Zaktuintje', een boekje over (fabel)dieren (2001:15)? Of naar de plaatsen van verdwijning, de verdwijning waar ook de koe en de vogel aan ten prooi gevallen zijn, naar onze wereld, dus? In een gedicht uit 'Doorgaande configuraties' wordt naar de nachtelijke hemel gekeken en vraagt iemand: '"Zie je achter de ark aan / zwemmen de Eenhoorn? [...]"' (2001:23). Zoals Gerbrandy schrijft, lijkt hier te worden verklaard waarom de Eenhoorn niet meer bestaat (Gerbrandy 2011:26). Daarbij wordt verwezen naar een Bijbelverhaal en de Bijbel is uiteraard ook literatuur, maar de spreker lijkt te geloven dat deze fabeldieren ooit echt bestaan hebben. Dit illustreert misschien al hoezeer realiteit en verbeelding, natuur en cultuur met elkaar verbonden zijn. Er lijkt - als we 'derheen' interpreteren als naar-de-realiteit en denken dat de zilverpaarden vertrokken zijn van de bladzijde - tweerichtingsverkeer mogelijk: werkelijkheid wordt literatuur en literatuur wordt werkelijkheid (2001:15). Die twee lopen in de geest van de spreker in ieder geval door elkaar.

Veel is ondoorgrondelijk hier, maar zeker is: de eenhoorn en de zilverpaardjes staan nog steeds op die bladzijden, ze leven nog steeds in of dankzij de literatuur en ze zijn in die zin veel gemakkelijker waar te nemen dan de minder fortuinlijke koe en vogel. Dit gedicht kan dan ook als een ode aan de literatuur gelezen worden. Het concrete wordt uit deze poëzie niet geweerd. Het is best mogelijk dat de dichter de meloenen van Almería de lekkerste van de wereld vindt en hij zijn vakantieherinnering aan dat fruit wil vereeuwigen in zijn poëzie. Maar zoiets is '[o]nnaspeurlijk' (2001:15). '[H]ier' betekent voor mij: in het gedicht

(2001:15). Hier rijpt het zoetste en het sappigste - het 'groenen' is mogelijk een teken dat er geduld nodig is om tot een gedicht/interpretatie te komen, dat het een rijpingsproces is (2001:15). In tegenstelling tot Gerbrandy (Gerbrandy 2011:326) zou ik 'hier' en 'deze wereld' (2001:15) niet gelijkschakelen, denkend aan de vele verzen waarin Hamelink duidelijk maakt dat de dichter geen wereldse macht heeft. Ik ben het uiteraard wel eens met Gerbrandy wanneer hij schrijft dat er een dubbelheid is, dat natuur en literatuur, realiteit en verbeelding beide belangrijk zijn in dit oeuvre (Gerbrandy 2011:327).

'Mijn koninkrijk is van deze wereld niet': wie in deze wereld of op het eerste gezicht een *loser* is, is dat in een andere zin net niet (2001:15). '[Z]onder enige hinder // van rijm of roem', zo luidt het elders in 'Poëtica onder de roos' (2001:16). Het gedicht waaruit dit fragment komt, kan de lezer herinneren aan enkele van de *Tweede gedichten*, bijvoorbeeld aan 'Droomsteen' (1993:282), want ook in het gedicht uit *Zilverzonnige en onneembare maan* wordt gevist en manifesteert de inspiratie zich onverwacht. Met 'Sandfirden' (1993:82) en 'Kreekkanten' (1993:92) is er eveneens een verband te leggen, want net als in 'De hyperbool richting de blakte ging op in' (2001:16) is het daar onduidelijk of de ik-figuur in gezelschap is of niet.

Gerbrandy probeert de anekdote, de gebeurtenissen in het gedicht te reconstrueren en te interpreteren (Gerbrandy 2011:337-342). In 'De hyperbool richting de blakte ging op in' ziet hij de dichter in het water staan, zijn hengel uitgooien en zich een poëticaal advies van een 'vrind' herinneren (2001:16). Hij vraagt zich af of dit woord duidt op een ironische houding bij de spreker, en vindt het onmogelijk vast te stellen of de vriend bij het vissen aanwezig is of slechts herinnerd wordt - de tweede optie acht hij waarschijnlijker. De vriend houdt de dichter voor dat hij te veel moeite verspilt aan versvoeten en metriek, stelt hij. Gerbrandy noemt het opmerkelijk dat er in dit gedicht - het eerste in de bundel waarvan alle even verzen rijmen - uitspraken staan die het belang van de traditionele formele kenmerken van poëzie relativeren.

Hij neemt aan dat de scherpe pen de vriend toebehoort: kennelijk heeft die de dichter een brief geschreven, en de kritiek mag dan wel hard zijn, het handschrift getuigt van een zekere naïviteit. De scheefliggende letters lijken een verticale - transcendentale - gerichtheid te willen vermijden. Zoals de hengel schuin omhoogsteekt maar in feite gericht is op wat zich beneden bevindt, ziet Gerbrandy de vriend pleiten voor een *diesseitige* benadering van poëzie, en dat 'terwijl ik me richtte / tot de opgehoopte verrewereld' (2001:16). De dichter probeert, zo poneert hij, nog contact te leggen met een hogere wereld en zijn positie tussen water en hemel is te verbinden met zijn metafysische pretenties. Terwijl hij in de zomp staat, ziet hij in

de kale ether een violette vlinder - een bekend symbool voor de ziel, al levert het volgens Gerbrandy niet veel op de traditionele symboolwaarde te activeren, tenzij het kleurige insect als middelaar tussen hemel en aarde wordt beschouwd. Met de vlinder zijn we terug bij de lucht waarmee het gedicht begon, stelt hij. Ondanks zijn drassige positie heeft de dichter het vermogen de schoonheid van het fladderende dier waar te nemen. De vlinder is de ether 'gegeven' (2001:16). Het lijkt Gerbrandy niet waarschijnlijk dat hij gegeven is door een goddelijke instantie, omdat 'kale' op een desolate hemel wijst (2001:16). In elk geval ervaart de dichter de vlinder als een geschenk. Hij vangt misschien geen vissen, maar komt wel thuis met een mooi beeld op zijn netvlies.

Typografisch valt, zoals Gerbrandy opmerkt, bij de vlinder het getal 1 op. De minimale verschijning van het cijfer, in feite niets dan een verticaal streepje, vestigt volgens hem de aandacht op de uniciteit van die vlinder tegen de achtergrond van de 'kale ether' (2001:16). Opvallend door het enjambement vindt Gerbrandy het woord metra in vers 4 en ook metriek is uiteraard een rekenkundig principe. Hij vraagt zich af of de vele versvoeten hier tegenover die ene vlinder gesteld worden.

Als 'ik' als subject bij 'zei' wordt gezien, poneert Gerbrandy, staat er dat de dichter zichzelf opzegt: hij draagt zichzelf voor als een gedicht en hij verklaart zich tot ongeldig (2001:16). Het schrijven of reciteren van poëzie leidt dus tot een uitschakeling van de dichter zelf. Als de pen nog subject is, bewerkstelligt deze de opzegging van de dichter, die zich de kritiek heeft aangetrokken. Dat laatste kan volgens Gerbrandy ook blijken uit 'zonder enige hinder // van rijm of roem': de dichter blijkt zichzelf te kunnen uitschakelen, blijkt poëzie te kunnen schrijven zonder zich te storen aan formele regels en zonder de behoefte beroemd te worden (2001:16). Hij realiseert zich dat hij aan de aarde gebonden is (tot zijn middel in de zomp). Helaas, zo schrijft Gerbrandy, kan er ook het tegendeel staan: de dichter maakt wel degelijk gebruik van rijm en hij wil best beroemd worden, maar hij ondervindt daar geen hinder van, wat bewezen wordt door het feit dat dit gedicht uitbundig rijmt. Het feit dat hij in de zomp staat hoeft contact met de zogenaamde verrewereld niet uit te sluiten.

Kortom, concludeert Gerbrandy, we weten niet of de kritiek van de vriend effect heeft gehad en we weten al evenmin welke relatie de dichter met de 'verrewereld' onderhoudt (2001:16). Hamelink spreekt op dubbelzinnige wijze over de techniek van het schrijven en de al dan niet transcendentale oriëntatie van het dichterschap. Met name het syntactische niveau vormt hier de stoorzender. Misschien schuilt daarin de betekenis van het gedicht, stelt Gerbrandy: de dichter wil niet kiezen, noch tussen een vrije en een gebonden vorm, noch tussen een aardse en een hemelse gerichtheid.

Zelf zie ik vooral een moment van inspiratie in dit gedicht, een inval die steeds onverwachts en soms bijna ongelegen komt. Gerbrandy stelt dat zowel ‘hyperbool’ als ‘minder’ (2001:16) op onvrede bij de spreker wijzen (Gerbrandy 2011:339). De man wil niet omhoog, meent hij, hij wil gewoon vissen. Het opgaan in lucht uit het openingsvers klinkt inderdaad negatief, het is verwant aan de uitdrukking in rook opgaan. Het minder worden van visdraad en lood lijkt evenmin goed nieuws. Toch kan het openingscouplet ook positief gelezen worden. Er lijkt een onverwacht of onverhoopt contact (met het hogere) tot stand te komen. Hoewel de man tot zijn middel in de modder staat, wordt er een gewichtloosheid of levitatie bereikt. Uit ‘Mijn koninkrijk is van deze wereld niet’ bleek daarnet al dat een ogenschijnlijke mislukkeling de ware winnaar kan zijn (2001:15). Hier is het de vraag wat winst is en wat verlies. De vangst is geen dikke vis, maar een gedicht. Sommigen zouden ontgoocheld zijn. Het gaat in dit gedicht waarin de rekenkunde zo belangrijk en pietluttig is echter om een anderssoortige vangst, een anderssoortige winst.

‘[V]rind’ (2001:16) is volgens Gerbrandy mogelijk ironisch (Gerbrandy 2011:338). Voor mij hoeft dat niet. Zoals Gerbrandy stelt, heeft de vreemde spelling van het woord vriend te maken met het fonische (Gerbrandy 2011:337). Volgens mij kan zij ook een verband scheppen met het woord kind - het kind dat in de *Tweede gedichten* waarover ik het zonet had een natuurlijker omgang met het poëtische had en dat hier opduikt in het enjambement ‘kinder // lijk’ (2001:16).

Gerbrandy wijst terecht op een dubbelheid in het gedicht en een ambivalente houding ten opzichte van de vorm (Gerbrandy 2011:339). Wanneer er staat dat de ‘vrind’ de hoofdfiguur alle ‘moeite van versvoeten, alle / metra’ heeft voorgeworpen, lijkt het me echter niet zozeer om een verwijt als wel om een geschenk te gaan (2001:16). Het gaat om een zeldzaam ogenblik van inspiratie, waarin de dichter volmaakte verzen cadeau krijgt.[178] ‘De scherpe pen’ (2001:16) hoeft dan ook niet die van de vriend te zijn of het instrument te zijn waarmee een kritische brief geschreven werd, zoals Gerbrandy meent (Gerbrandy 2011:339). Zij kan volgens mij de dichter toebehoren. De pen is kritisch, zoals de gedichten van Hamelink vaak kritisch zijn. Zelfstandig is ze ook: op het eerste gezicht schrijft ze zelf. Interessant is echter het woord ‘het’ in het vijfde vers (2001:16). Het kan daar uiteraard om de tekst gaan, om het gedicht dat de pen schrijft. Maar ‘het’ zou evengoed een subject kunnen zijn: ‘het’ schrijft (2001:16). Het ik lijkt hier niet *in control* te zijn. In dat verband is een opmerking van Gerbrandy erg belangrijk, de stelling dat zichzelf opzeggen de lezer niet alleen laat denken aan reciteren en lyriek, maar ook aan zichzelf nietig verklaren (Gerbrandy 2011:340). Ook hier is dus sprake van een dubbelheid: de dichter is zonder enige twijfel in

zijn poëzie aanwezig, maar hij schakelt zichzelf uit of hij objectiveert zichzelf wanneer hij schrijft.

De dichter richt zich tot de ‘opgehoopte verrewereld’ (2001:16). Die is hoger en ver weg, dus maar moeilijk te bereiken of zelfs onbereikbaar. In het woord ‘opgehoopte’ klinkt door dat die wereld groot is, maar ook dat hij misschien niet eens bestaat, dat het een gebied is waarop gehoopt wordt (2001:16). Een gedachte aan het rijk waartoe Asael behoort, lijkt hier gepast. Het is die wereld die de dichter wil bereiken. Poëzie schrijven is, zoals we inmiddels weten, niet alleen gericht op het product; het is een ervaring, een communiceren in alle betekenissen van het woord. Gerbrandy (Gerbrandy 2011:341) gelooft niet in een geschenk van een goddelijke instantie, gezien de woordgroep ‘de kale ether’ (2001:16). Volgens mij kan de vlinder - die zich, zoals sneeuw en vogels, tussen twee werelden kan bewegen - dat wel zijn. Zoals gezegd, heerst er in deze bundel en in Hamelinks werk in het algemeen een voortdurende spanning tussen bezield en onbezield. Dat is ook hier het geval. Hoewel de dichter, ten slotte, op een of andere manier gevangen lijkt, voelt hij een enorme vrijheid, zowel wat het literaire als het extraliteraire betreft: ‘zonder enige hinder // van rijm of roem’ (2001:16).

Volgens Gerbrandy sluit het volgende gedicht als enige uit de bundel rechtstreeks aan bij het vorige en laat het er zich over uit (Gerbrandy 2011:342).

> Wrede penlikkerij is zaak van de plekvinder.
> Wat een puik copiist ging er aan me verloren
>
> intussen als je ziet van mijn vlinder de fulpspat
> hiervoor. Hoor echter ijs-ver der weidse carnivore
>
> liefsten hun bij elkaar komen, de eenzaamste dood
> hen wezend de dood van de walvis omtrent de Azoren,
>
> hoe, een paardehaar dwarsdoor de deuntjes van ieder
> een, onverlosbare liefde jaagt door de hagedoorn.
>
> (2001:17)

Dit gedicht zegt volgens Gerbrandy dat poëzie meer doet dan de werkelijkheid weergeven en dat zij zich bezighoudt met de grote levensdrama's (Gerbrandy 2011:342-344). In verzen 2-4 noemt de dichter zijn beschrijving van de vlinder goed gelukt. Het gedicht heeft een betogende opbouw. De eerste regel doet een uitspraak over een vorm van poëzie die heilloos is. In de tweede zin zegt de dichter dat hij dat soort van poëzie best zou kunnen schrijven,

getuige het vorige gedicht. In de laatste zin kiest hij voor een poëzie met een totaal ander karakter dan die uit het eerste vers en onderbouwt hij zijn voorkeur door voorbeelden te geven van wat er volgens hem echt toe doet. Het is een zin waarin een paar grote woorden opvallen: 'liefsten', 'dood' en 'onverlosbare liefde' (2001:17). Voor minder doet hij het niet, besluit Gerbrandy.

Gerbrandy beschouwt de oppositie tussen vinden en verliezen als centraal. In de eerste regel ontmoeten we een schrijver die zijn plek gevonden heeft. Doordat hij weet waar alles thuishoort, fixeert hij de dingen als een gewetenloze klerk: 'penlikkerij' is geen compliment voor schrijverschap en in combinatie met 'wrede' verwijst het naar de scherpe pen uit het vorige gedicht (2001:17). De spreker wil niet vastzetten, maar bevrijden. Dat impliceert de bereidheid de dingen los te laten, met alle dramatiek vandien. De liefsten in hun ijzige wereld komen bij elkaar, maar huiveren bij de gedachte aan de eenzaam stervende walvis; de liefde uit de laatste strofe wil verlost worden, maar slaagt daar niet in. Die 'onverlosbare liefde' werkt als een 'paardehaar dwarsdoor de deuntjes van ieder / een': ze is een stoorzender (2001:17). Het enjambement 'ieder / een' laat zien dat we allemaal even eenzaam zijn, net als de walvis (2001:17). Bij de 'paardehaar', ten slotte, denkt Gerbrandy aan de strijkstok van een viool, maar ook aan het zwaard van Damokles (2001:17). Schrijven en liefhebben hebben iets met elkaar te maken.

Kortom, wat zegt de spreker volgens Gerbrandy? Dichters die precies weten wat ze doen, zijn burgerlijke mannetjes die schade veroorzaken. Ik ben best in staat net als zij de werkelijkheid exact weer te geven, wat mag blijken uit mijn beschrijving van een vlinder in het vorige gedicht. Ik kies echter voor iets anders. Ik stel me open voor het drama van liefde en dood dat zich over de hele aardbol afspeelt en luister naar de poëzie van het liefdesverdriet die ogenschijnlijk rustig voortkabbelende levens wreed verstoort.

De laatste strofe laat de lezer vermoeden dat de poëzie die Hamelinks voorkeur heeft - gesteld dat de spreker gelijk is aan Hamelink, voegt Gerbrandy daaraan toe - bij nader inzien even wreed is als die van de 'pennelikker' uit het openingsvers (2001:17). Dat beide vormen van dichterschap elkaar niet uitsluiten, blijkt uit de tweede zin. Hoewel deze dichter in beginsel een weidse, metafysische oriëntatie heeft, kan hij het niet laten de concrete zichtbare werkelijkheid af te beelden, maar dat doet hij dan wel op impressionistische wijze. '[F]ulpspat' (2001:17) (vlek van fluweel) duidt niet op precisie en herinnert aan de manier waarop de vlinder in het vorige gedicht verscheen: als 'geviolet' (2001:16) (een fladderende vlek violet). Opnieuw blijkt de dichter ervoor te kiezen geen keuze te maken, besluit Gerbrandy.

Gerbrandy onderscheidt de ‘plekvinder’ duidelijk van de spreker (2001:17). Ik meen dat die spreker zichzelf met ‘plekvinder’ kan omschrijven (2001:17). Een ‘plekvinder’ is iemand die een plek vindt (2001:17). Een interessante plek in een boek, bijvoorbeeld, die hij wil - wat men noemt - kopiëren om ze te verspreiden. Het schrijfproces lijkt hier aanvankelijk minder vlot te verlopen dan in het vorige gedicht. Er is sprake van ‘Wrede penlikkerij’, wat op een soort van *writer's block* kan wijzen (2001:17). Zit de dichter hier verdiept in een boek dat hij wil laten meeklinken, maar krijgt hij zijn gedicht, zijn persoonlijke verwerking van het fragment, niet geschreven? Slaagt hij er tijdelijk niet in het op impressionistische wijze (zoals Gerbrandy het treffend omschrijft (Gerbrandy 2011:344)) te kopiëren?

Een plek is ook een vlek, en dat past bij de ‘fulpspat’, een woord dat de lezer doet denken aan een soort van inktmop (2001:17). Mogelijk vindt de dichter die kritisch is voor zichzelf vlekken in zijn eigen gedichten. Misschien kan hier ook aan de criticus worden gedacht, die op zoek gaat naar zogenaamde fouten en onzuiverheden. De woorden ‘zaak’ en ‘[w]rede’ wijzen in dat verband op weinig liefde (2001:17). Het is mogelijk dat de critici die Hamelink als een plagiator hebben afgedaan lik op stuk krijgen in dit gedicht. Het feit dat aan de ik-figuur een kopiist verloren ging, betekent dat hij minstens tijdelijk (‘intussen’) geen kopiist is (2001:17). En de passus ‘Wat een puik copiist ging er aan me verloren // intussen als je ziet van mijn vlinder de fulpspat / hiervoor’ zou ironisch kunnen zijn: het zou onder andere kunnen betekenen dat het gedicht (de zogenaamde kopie) nooit even goed is als het origineel. In het vierde vers lijkt de dichter meer geïnspireerd dan in de eerste drie verzen. Het gaat daar vooral om het auditieve. Het poëtische is rond hem, in de wereld. Hij noteert het, en doet meer dan dat. Steeds is er een transformatie.

Het eerste gedicht van de reeks lijkt eveneens vrijwel *on the spot* te ontstaan (het is te zeggen: het lijkt zoals het vorige veel verwijzingen naar de echte wereld te bevatten) in een moment van metapoëtische reflectie.

> Een nieuwe wereld plus een hernieuwde taal,
> dat schijnt het richtgetal te wezen, mevrouw,
>
> van poëzie die de naam waard is, en deze proef
> ervan is opgedragen aan jouw zoëven in zeer ranke
>
> rouw onder de violette boek doorgegaan zijn, geheel
> los daarvan en los van de lichtsterfte staande vanzelf

> de vraag of het mensdom van eigen tong weten zal ooit dat
> iemand de drie bamboetoortsen al in het eendegras uitgezet had.
>
> (2001:14)

Zoals Gerbrandy opgemerkt heeft, bevat het openingsvers een verwijzing naar *Mei* van Gorter (1889) (Gerbrandy 2011:155). Een nieuwe wereld en een hernieuwde taal, dat lijkt de norm van de (nieuwste? modieuze?) poëzie. Men kan zich afvragen wat er precies bedoeld wordt met die nieuwe wereld. Gaat het hier om poëzie als een daad van ontkenning, de creatie van een andere wereld in verzen als wraak op de werkelijkheid? Of is deze kunst meer op het extraliteraire gericht? Moet poëzie die naam waardig op een of andere manier geëngageerd zijn? Moet zij de alledaagse taal een impuls geven?

Een andere vraag is: is het de spreker ernst? Er zijn een paar zaken in het gedicht die de lezer van Hamelinks oeuvre wantrouwig kunnen maken, zoals de al te grote nadruk op het nieuwe en het wiskundige woordgebruik. Er is het 'richtgetal', en er is de 'plus', alsof poëzie schrijven niet meer zou zijn dan het maken van een rekensommetje - dat stemt mij achterdochtig, hoewel Gerbrandy terecht stelt dat de rekenkundige woordenschat het belang van getalsverhoudingen bij het schrijven van poëzie suggereert (Gerbrandy 2011:315); per slot van rekening is Hamelink een teller. Het woord 'schijnt' kan de lezer eveneens argwanend stemmen: het suggereert dat de spreker niet oprecht gelooft dat de vorm van dichtkunst die hij beschrijft de naam poëzie waard is (2001:14).

De rest van het gedicht moet uitwijzen of de spreekstem ironisch is of niet. Het gedicht wordt immers voorgesteld als een 'proef' van de beschreven poëzie (2001:14). Interessant is dat het woord 'proef' zoveel betekenissen heeft volgens Van Dale (Van Dale 1999:2669). De eerste, bewijs, is hier niet de belangrijkste. Relevanter zijn betekenissen als: onderzoek naar de deugdelijkheid, bewerking om zich van de nauwkeurigheid van een andere bewerking te overtuigen (weer die wiskundige woordkeus), onderzoek naar vaardigheid of bekwaamheid, experiment en het proberen.

Als de dichtersfiguur hier een nieuwe poëzie probeert te schrijven, dan lijkt hij de mist in te gaan. Zoals in de oudste traditie wordt dit gedicht opgedragen aan een vrouw, van wie het de schoonheid bezingt. Niet onbelangrijk daarbij is de rouw, die wijst op pijn om een verlies, gemis en heimwee naar het verleden - weinig nieuws dus. In de slotverzen wordt weliswaar een vraag over de toekomst gesteld ('of het mensdom van eigen tong weten zal ooit'), maar het gedicht eindigt met 'uitgezet had' - een plusquamperfectum, gebruikt om te

spreken over een actie die zich afspeelde in het verleden vóór een andere actie in het verleden, over het meer verleden verleden (2001:14).

Er wordt een dame aangesproken met veel egards. Zoals Gerbrandy (Gerbrandy 2011:316) opmerkt, eindigt het gedicht dat aan 'Een nieuwe wereld plus een hernieuwde taal' (2001:14) voorafgaat met de verzen: 'De zwaluwenoogvlucht revenerend na uw teloorgegaanheid / liet het hart wezen zoals het van u getoetst was, madame' (2001:11). Omdat dat de slotverzen zijn van de reeks 'Tuin van Louise de Coligny' en het woord 'madame' echoot in het openingsgedicht van 'Poëtica onder de roos', poneert hij dat 'Een nieuwe wereld plus een hernieuwde taal' (2001:14) misschien nog betrekking heeft op de dochter van de hugenotenleider. '[M]evrouw' kan echter evengoed naar iemand anders verwijzen volgens Gerbrandy (2001:14). Naast de beleefdheidsvorm is 'jouw' onverwacht familiair, stelt hij, en hij besluit dat er in de nieuwe poëzie blijkbaar verschillende registers naast elkaar kunnen bestaan (2001:14). Dat blijkt volgens hem ook uit de combinatie van cultureel zwaarbeladen woorden met de drie toortsen in het gras die de gedachte oproepen aan een zomers feestje in een stadspark. Het contrast tussen 'mevrouw' en 'jouw' werpt licht op de impliciete spreker, stelt Gerbrandy (2001:14). Enerzijds bewaart hij distantie tot de dame, anderzijds wil hij haar misschien troosten. Van intimiteit is geen sprake en daardoor blijft zij ook voor de lezer op afstand.

Hoewel de 'mevrouw' uit 'Een nieuwe wereld plus een hernieuwde taal' (2001:14) vrij concreet lijkt, beschouw ik haar - onder andere - als een manifestatie van de 'madame' (2001:11) uit het vorige gedicht en van de vrouw die zo belangrijk was in *Ceremoniële en particuliere madrigalen*. Zij is de muze, de poëzie zelf, die in onze tijd kwijnt. De rouw die belangrijk is in het derde distichon (*confer* de 'teloorgegaanheid' met erfenis uit het vorige gedicht (2001:11)) heeft te maken met het verlies van poëzie, en die poëzie is slechts een deel van een hele levenshouding die bijna uitgestorven is. Het gaat om de 'lichtsterfte', een neologisme dat de lezer kan herinneren aan het feit dat onze cultuur in duisternis is gehuld en aan het obscurantisme waar Hamelink zich sterk tegen verzet heeft (2001:14). Ook Gerbrandy meent dat de vrouw verdriet zou kunnen hebben om het sterven van het licht (Gerbrandy 2011:315-316). Daarbij denkt hij aan het goddelijke licht van verlossing tegenover het rijk van het duister, maar ook aan epistemologische helderheid tegenover onwetendheid. Na de eerste strofe is het voor Gerbrandy moeilijk niet ook aan het onderscheid tussen toegankelijke en duistere poëzie te denken. De dichter pleit volgens hem voor een nieuw soort poëzie die nog enkele bakens van licht hoopt te scheppen in een verduisterende wereld, en als symbool dient daartoe de schoonheid van de rouwende vrouw die onder de violette beuk vandaan komt

- het violette was daarnet al verbonden met de vlinder. De dame staat in het centrum van het gedicht, zo merkt Gerbrandy op, en het enjambement tussen ‘ranke’ en ‘rouw’ ziet hij de dialectiek tussen schoonheid en verdriet benadrukken (2001:14).

Er is dus verdriet om de duisternis. Er lijkt nochtans een hulpmiddel te zijn, iets dat zou kunnen verhinderen dat het helemaal donker wordt. In het verre verleden - ik wees al op het plusquamperfectum - heeft iemand ‘drie bamboetoortsen’ ‘uitgezet’ (2001:14). Gerbrandy schrijft dat het woord uitgezet op plaatsen maar ook op doven kan wijzen (Gerbrandy 2011:315). De eerste betekenis lijkt mij het relevantst. Blijkbaar is iemand, wellicht in een tijd waarin er nog veel licht was, zo voorzienig geweest drie bamboetoortsen te plaatsen voor later. Een gedachte aan het Bijbelverhaal over de wijze en dwaze maagden is hier verre van ongepast.

Er zijn toortsen. Of er waren toortsen, want misschien zijn ze inmiddels verdwenen, maar we kunnen er beter van uitgaan dat ze er nog zijn, dat nog niet alles verloren is. We zouden die toortsen nu kunnen aansteken, opdat we niet in de vijver zouden sukkelen en niet over de eenden zouden struikelen. Op de spreker na lijkt geen mens echter te weten dat die mogelijkheid er is. Los van het voorgaande - maar zoals Gerbrandy poneert, is er uiteraard een verband - is het de vraag of het mensdom - Gerbrandy stelt terecht dat de nadruk op het tweede deel valt - ooit ‘van eigen tong’ (2001:14) zal weten dat de bamboetoortsen er zijn (Gerbrandy 2011:315). De tong is volgens Gerbrandy de instantie die kennis zou kunnen genereren: àls we iets te weten kunnen komen, hebben we dat te danken aan ons spreken. De tong is, zoals hij stelt, ook het orgaan waarmee we proeven (zoals in het woord ‘proef’ (2001:14)). De dichter zoekt naar taal die we op de tong kunnen proeven; proefondervindelijk ontwerpt hij een nieuwe taal met een nieuwe smaak. Het is niet verwonderlijk, schrijft Gerbrandy, dat hij daarvoor de grenzen van de syntaxis opzoekt en de lezer zo confronteert met vreemdheid (Gerbrandy 2010:316). De lezer zal het middenstuk, bijvoorbeeld, twee keer moeten lezen om de zinsbouw te kunnen vatten, wat volgens Gerbrandy betekent dat het beeld van de vrouw die onder de beuk vandaan komt vertraagd en herhaald wordt.

Met ‘van eigen tong’ kan de dichter volgens mij naar zichzelf verwijzen, en dit in een distichon dat sterk gericht is op het publiek (2001:14). Het is de vraag of de mensen de dichter - die hen op het bestaan van een alternatief, een redding wijst - ooit zullen geloven, of ze hem zelfs maar zullen lezen. De kans op een gemiste kans lijkt hier bijzonder groot. De nadruk op de eigen tong kan het vermoeden wekken dat er gehoopt wordt op een anderssoortige tong die hen zal inlichten, op een soort van vurige tongen. Mogelijk wordt hier gesuggereerd dat de dichter meer is dan een mensentong, dat iets hogers die tong soms

overneemt, zoals de dichter ook in andere gedichten de controle niet heeft, maar gecontroleerd wordt.

Het slotvers roept vele vragen op. Op het niveau van de anekdote blijven de bamboetoortsen raadselachtig, poneert Gerbrandy (Gerbrandy 2011:318). Misschien, zo stelt hij, signaleert deze verschijning van drie hoogst materiële voorwerpen wat poëzie doet: aanwezig maken. Mogelijk symboliseert de toorts het vuur van de inspiratie. Tegelijkertijd kan volgens Gerbrandy gedacht worden aan wat Barthes het werkelijkheidseffect heeft genoemd: iets uit de realiteit dringt zich op, niet omdat het functioneel zou zijn, maar omdat het er nu eenmaal echt is, wat de lezer de sensatie geeft lijfelijk getuige te zijn van wat de tekst zegt (Barthes 2004:101-112 in Gerbrandy 2011:318). In de eerste regel vallen de ie-klanken op, die herhaald worden in het woord poëzie; het is een mogelijk betekenisvolle assonantie, poneert Gerbrandy, omdat de dichter het over een nieuw soort poëzie heeft (Gerbrandy 2011:314). Wanneer in het achtste vers het woord drie opduikt, kan men volgens hem veronderstellen dat met de bamboetoortsen verwezen wordt naar de drie elementen van vernieuwing uit de eerste twee strofen: een nieuwe wereld, een nieuwe taal en - daardoor - een nieuwe poëzie. Gerbrandy geeft toe dat het vergezocht is, maar kan vooralsnog geen andere functie voor de toortsen bedenken. Zelf kan ik evenmin uitsluitsel over het slotvers geven. Ik kan alleen het vermoeden opperen dat het laatste vers een verwijzing is naar oosterse (bamboe) poëzie. Zelfs zonder zekerheid daarover is het duidelijk dat hier heil wordt verwacht van het verleden, *in poeticis* en voor de wereld. In zekere zin is dit gedicht, dat aan het begin lijkt te spotten met geëngageerde poëzie, dus zelf geëngageerd. Het zegt dat ware poëzie een betrokkenheid op de wereld vertoont en de taal ontwricht.

In het laatste gedicht van deze reeks komt het mensdom opnieuw voor.

> Geen rauwer verbogenheid dan door doodgevlogenheid -
> en overnieuw en met duizerlei voois dat do re mi fa
>
> in het hartstekend zonlicht aan gruzelementen geslagen
> voor de purperslurper. Ai zijn bloedhekel aan het blabla
>
> op het mensdommos. Zijn sneb gedoopt in lapis lazuli
> zoals in kraplak een mond, uit en in gaand haar de ka
>
> omtrent de geringe stek in het Liederengeburchte krassend
> in azuriet de formule. Eerbiediging van het enigma ook maar.
>
> (2001:17)

Gerbrandy leest dit als een gedicht over de aspiraties van de dichter (Gerbrandy 2011:344-351). Bij ‘doodgevlogenheid’ (2001:17) denkt hij niet alleen aan een vogel, maar ook aan Icarus (Gerbrandy 2011:347). De eerste zin roept de herinnering op aan het tweede gedicht van de reeks, waarin een jagende lijster zich doodvliegt tijdens zijn ‘stuikvlucht gericht op de vuurvlieg’ (2001:14) die waarschijnlijk voor de inspiratie staat (Gerbrandy 2011:345). De ‘sneb gedoopt in lapis lazuli’ zou niet alleen de snavel van de vogel kunnen zijn, maar ook de pen uit de vorige twee gedichten (2001:17). Deze vogel wil opstijgen, wat bijvoorbeeld blijkt uit de opgaande toon in ‘do re mi fa’, maar dat lijkt niet te lukken (2001:17).

Het eindrijm in dit gedicht is opmerkelijk, zo gaat Gerbrandy verder, omdat het gevormd wordt door etymologisch uitzonderlijke woorden, die bovendien allemaal iets met taal of klank te maken hebben. ‘[D]o re mi fa’ duidt de eerste vier treden van een toonladder aan; zij danken hun naam aan een stijgende sequentie in een middeleeuwse hymne aan Johannes de Doper (2001:17). ‘[B]labla’ is een onomatopee (2001:17). ‘[K]a’ is de letter met die naam en het Egyptische begrip voor persoonlijke levenskracht, maar misschien ook de nabootsing van de kreet van een vogel (2001:17). De rijmwoorden spreken verder doordat de rijmen een betekenisloze taalmuziek bieden die raadselachtig en geheimzinnig is. Als de herkomst van ‘do re mi fa’ meespeelt, krijgt die taalmuziek een religieus karakter, wat bevestigd wordt door ‘ka’ (2001:17). Deze hymnische vogelzang contrasteert met het al even betekenisloze, maar onbezielde geleuter op het ‘mensdommos’, besluit Gerbrandy (2001:17).

De vogel wil opstijgen, maar hij lijkt veroordeeld tot een leven in de buurt van het ‘mensdommos’, waar hij mogelijk op gevallen is na zijn vluchtpoging (2001:17). Met Gerbrandy zie ik een vogel voor me die in een geknakte houding op de grond ligt, een zeer concreet tafereel (Gerbrandy 2011:347). Tegelijkertijd wijzen de abstracta op -heid, zoals Gerbrandy schrijft, op een toestand, misschien zelfs op een eigenschap. De regel als geheel klinkt hem als een zelfverzekerde verklaring van superioriteit in de oren: er is geen betere - geen aangrijpender - poëzie dan die van dichters die tot het uiterste zijn gegaan. Verwrongen taal en extreme bevlogenheid horen bij elkaar.

De zangvogel die de dichter is, steeg even ten hemel, maar kon niet zo hoog gaan als hij wou. Even viel de muziek stil. Toen begon zij weer. Het zou kunnen dat dit proces herhaald wordt, zoals Gerbrandy poneert (Gerbrandy 2011:348). De ‘doodgevlogenheid’ hoeft het einde niet te betekenen; de poëzie begint opnieuw en wel met ‘duizenderlei voois’ (2001:17). Gerbrandy merkt op dat de muziek uitzonderlijk meerstemmig is (Gerbrandy 2011:347). Dat kan zij zijn doordat er duizenden zangers zijn - er kan volgens mij gedacht worden aan het zingen van vele vogels samen, dat even stilvalt wanneer de collega of de

vreemde eend in de bijt die de dichter is, verongelukt, maar dat al gauw weer begint. Zij kan ook meerstemmig zijn doordat in het lied na de wederopstanding de stemmen en stemmingen van een collectief te herkennen zijn: wat de dichter verwoordt, is meerduidig en vertolkt niet alleen zijn eigen gedachten en gevoelens - dit is hoogst intertekstuele poëzie, zoals Gerbrandy stelt (Gerbrandy 2011:347-348).

Erg duister is het woordgroepje ‘voor de purperslurper’ (2001:17): Gerbrandy vraagt zich af of het over de dood gaat, over het papier dat inkt opzuigt, of over een wijndrinker. Hij denkt aan een offer en stelt dat het purper bloed kan zijn (zoals in het woord bloedhekel), maar ook inkt, dat ‘purperslurper’ zelf een woord is dat inkt opzuigt, en het dus louter naar zichzelf kan verwijzen (2001:17). Hij merkt daarbij op dat het ‘do re mi fa’ wordt stukgeslagen om het woord ‘purperslurper’ mogelijk te maken (2001:17). Maar hij poneert ook dat het de dood zou kunnen zijn, die een soort bloedzuiger is, of de dichter die voor zijn raam wijn zit te drinken of inkt verspilt - in de vorige regel is dan een inktpot aan diggelen gegaan. Gerbrandy besluit dat er mogelijk een specifieke bron is, maar dat wij daar wij niet bij kunnen.

Het inderdaad duistere woord ‘purperslurper’ (2001:17) roept bij mij de gedachte op aan ‘Sainte Honorine-des-Pertes’, het gedicht uit *Eerste gedichten* over een ‘Ge / dachtepurper / slak’ (1986b:138). Misschien onderbrak de vogel zijn opwaartse beweging om beneden een slak te gaan vangen. Als men die slak associeert met de poëzie (met inkt, bijvoorbeeld), lijkt het schrijven de vlucht hier te verpesten, terwijl die zaken in ‘De hyperbool richting de blakte ging op in lucht’ nog hand in hand gingen (2001:16).

De tweede helft van het gedicht is iets minder complex. De ‘purperslurper’ houdt niet van het ‘blabla’ van het mensdom - alweer ligt de klemtoon hier op ‘dom’ (2001:17). Gerbrandy vraagt zich af of het mos duidt op een gebrek aan cultivering - in andere gedichten houdt de dichter immers van een goed onderhouden tuin (Gerbrandy 2011:349). ‘[O]p het mensdommos’, het mos dat vermoedelijk het best in de schaduw gedijt, contrasteert volgens hem met ‘in het zonlicht’ (2001:17). De dichter zoekt, hoe gevaarlijk dat ook is, liever de felheid van het zonlicht op dan de veilige bedomptheid van primitieve vegetatie. Verder is er sprake van een ‘Liederengeburchte’, waarin hij een ‘geringe stek’ gekregen heeft (2001:17). Gerbrandy merkt op dat het woord ‘ka’ de gedachte aan een voortleven na de dood met zich meebrengt, die waarschijnlijk ook meespeelt in de ‘geringe stek in het Liederengeburchte’, een woordgroep die opgevat kan worden als een bescheiden plaats in de literatuurgeschiedenis (2001:17). Zowel ‘ka’ als ‘overnieuw’ suggereren voor hem dat een

dood nooit definitief hoeft te zijn (2001:17). Hij merkt dan ook een religieuze sfeer op in het gedicht.

Het woord ‘gedoopt’ heeft eveneens een religieuze connotatie, stelt Gerbrandy (2001:17). De in blauwe inkt gedoopte pen wordt vergeleken met een ademende mond (‘uit en in gaand haar de ka’) die geverfd is met kraplak, een rode verfstof die oorspronkelijk uit de wortel van de meekrap werd gewonnen, zoals hij verklaart (2001:17). Dit roept het beeld op van een zwaar opgemaakte vrouw, maar Gerbrandy vindt het beter aan een geschilderd gezicht te denken.

Het schrijven speelt zich volgens hem af in de buurt van het ‘Liederengeburchte’ (2001:17), of het heeft deze locatie als thematiek (Gerbrandy 2011:350). In een poëticaal gedicht zijn beide betekenissen geldig: het maakt deel uit van de literatuur en becommentarieert die. De opeenvolging van de drie plaatsbepalingen kan als een hegeliaans proces van these, antithese en synthese worden gezien, stelt hij. Kies je voor ‘hartstekend zonlicht’, dan sla je te pletter (2001:17). Blijf je hangen op het mos, dan is afstomping je loon. Alleen in de poëzie kun je beide polen bij elkaar brengen, zegt dit gedicht volgens Gerbrandy, die een groot verschil in stijlregister bespeurt tussen ‘stek’ en het licht bombastische ‘Liederengeburchte’ (2001:17). Enige zelfspot is de dichter niet vreemd, besluit hij. De poëet weet dat zijn stem temidden van duizenderlei voois slechts een zwak geluid voortbrengt.

‘[K]rassend / in azuriet de formule’, luidt het wat verder (2001:17). ‘Krassend’ (2001:17) is het geluid van iemand die een inscriptie aanbrengt en inscripties hebben, zoals Gerbrandy stelt, een bestendiger karakter dan geschreven of gedrukte woorden (Gerbrandy 2011:350). Tegelijkertijd kunnen we denken aan het geluid van een kraai, of een uil in de nacht. De dichter onderstreept en ondergraaft het belang van zijn bijdrage aan de literatuur, poneert Gerbrandy.

Op het visuele vlak is het azuriet belangrijk; zoals Gerbrandy verklaart, is dat evenals lapis lazuli een mineraal dat eeuwenlang gebruikt werd als basis voor verfstoffen en mag het ook geassocieerd worden met het blauw van de hemel. Volgens hem brengt de dichter zijn tekens aan op een ondergrond die dezelfde oorsprong heeft als die tekens, hebben papier en inkt dezelfde kleur. Het gevolg is een onleesbare tekst. De woorden zijn niet van hun omgeving te onderscheiden.

Het gedicht of het schrijfproces of de wereld waarop dat proces betrekking heeft, is volgens Gerbrandy een mysterie en ‘[e]erbiediging’ duidt op het respect voor iets sacraals (2001:17). In de laatste zin zegt de dichter dat het enigma niet op te lossen is, stelt hij. De laatste twee woorden geven het gebod, als het dat is, iets nonchalants, waardoor Gerbrandy de

metafysische pretenties die het woord enigma met zich meebrengt geïroniseerd ziet worden (Gerbrandy 2011:351). De zin suggereert immers dat het niet vanzelfsprekend is dat het raadsel gerespecteerd wordt. De dichter had best een poging kunnen wagen om het raadsel op te lossen, maar hij heeft, uit halfhartig ontzag, die moeite niet genomen. De slotzin van het gedicht en van de poëticale reeks veroorzaakt ongetwijfeld met opzet irritatie, poneert Gerbrandy. Als de dichter zo aankijkt tegen de wereld en het schrijven, waarom zou de lezer zich dan inspannen? Men kan zich afvragen of het bij voorbaat verspilde moeite is.

Een formule kan een geritualiseerde of geformaliseerde spreuk zijn, zo schrijft Gerbrandy, in ieder geval is het een zin die een conventionele functie vervult, waarbij de oorspronkelijke betekenis op de achtergrond is verdwenen. Bij een formule gaat het om vorm en correcte toepassing, veel minder om de inhoud. Het woord heeft een mysterieuze klank. Zegt de dichter niet dat hij zijn best gedaan heeft een zo raadselachtig mogelijke tekst te schrijven, vol diepzinnige suggesties, die je maar beter niet te nauwkeurig kunt lezen, vraagt Gerbrandy. Plaatst hij zich in de traditie van sjamanen, monniken, en grote dichters, of haalt hij zijn eigen pretenties onderuit? ‘Ik weet het niet’, schrijft Gerbrandy (Gerbrandy 2011:351). Vast staat voor hem dat Hamelink een gedicht heeft gemaakt dat op de niveaus van klank, strofische opbouw en beeldtaal als een mantra - als een formule - kan werken, terwijl de fragmentarische zinsbouw en de stilistische registerwisselingen als stoorzenders functioneren.

Er blijven veel vraagtekens bestaan. Ik onthoud uit dit gedicht de bescheiden pretenties van de dichter, die Gerbrandy heeft opgemerkt: ‘De dichter onderstreept én ondergraaft het belang van zijn bijdrage aan de literatuur’ (Gerbrandy 2011:350). Maar ik wil toch de durf die bij zijn onderneming hoort beklemtonen. De dichter die een hoge vlucht wil nemen, valt per definitie. Hij kan niet heel hoog komen. Maar hij blijft werken. Aan het eind van het gedicht is hij - gelet op het onvoltooid deelwoord ‘krassend’ - bezig (2001:17). Dit gedicht biedt eens te meer een soort portret van de dichter en zijn attributen: lapis lazuli (een hemelsblauwe gerichtheid), ka, en de hekel aan het ‘mensdommos’ (2001:17). Het begin van het gedicht toont de onoverwinnelijkheid van de poëzie. Ook als de poging mislukt, herbegint het dichten altijd weer.

De vogels, de vlinders en de vuurvlieg fungeren hier wellicht als dragers van muziek, visuele schoonheid en inspiratie, maar het zijn ook kwetsbare wezens tussen hemel en aarde, zo vat Gerbrandy de dingen samen (Gerbrandy 2011:354). Het is dan ook moeilijk ze niet te zien als afsplitsingen van de dichter. Volgens Gerbrandy spelen drie poëticale gedachten een

belangrijke rol in ‘Poëtica onder de roos’. In de eerste plaats spreekt de dichter zich uit over de vrijheid of gebondenheid van de vorm. Niet alleen door rijm en bladspiegel, maar ook door woordkeus en zinsbouw laat hij zien dat poëzie schrijven een proces is van wikken en wegen, snijden en afkappen, forceren en vervormen. Interessant is het feit dat de dichter binnen de strakke vormen die hij zichzelf oplegt naar vrijheid zoekt, merkt Gerbrandy op. In de tweede plaats vraagt de dichter zich af op welke wereld hij zich moet richten, de concrete werkelijkheid om zich heen of een wereld aan gene zijde, die van de religie of de verbeelding. Hij kan en wil niet kiezen. In de derde plaats getuigt de reeks voor Gerbrandy van een sterk zelfbewustzijn. Het eerste gedicht kondigt een poëticale revolutie aan, in het laatste wordt gerekend op een plek in de literatuurgeschiedenis. Het moet wel gezegd dat de dichter zijn pretenties ook relativeert en in dat licht interpreteert Gerbrandy de titel ‘Poëtica onder de roos’. De roos komt alleen voor in een gedicht waarin haar ‘ongeforceerd zijn’ geacht wordt boven de ‘leesbladzijde’ te zweven: de tekst bevindt zich letterlijk onder de imaginaire roos die erdoor wordt opgeroepen, stelt hij, en bovendien betekent *sub rosa* in vertrouwen (2001:15). De dichter heeft een geheim dat hij graag met de lezer wil delen, op voorwaarde dat deze het niet voortvertelt; Gerbrandy besluit dat Hamelink niet naar een groot publiek zoekt. Zoals Bartosik schreef naar aanleiding van vroeger werk, rekent de dichter op *one-to-one*-communicatie en weet hij zonder enige twijfel dat hij het van enkelingen moet hebben (Bartosik 1978a:370).

13.3.2.3. De ornamentenversierde cither heraangeraakt

Ik wil graag eindigen met een bespreking van de reeks uit *Kinksteen van Ch'in* waaraan de titel van dit proefschrift werd ontleend. Die titel, ‘De ornamentenversierde cither heraangeraakt’, omvat elementen die cruciaal zijn in Hamelinks (meta)poëzie. Zo is er de muzikaliteit, in de vorm van de citer. Het feit dat opgemerkt wordt dat het instrument versierd is met ornamenten vestigt de aandacht op het belang van de (visuele) schoonheid. Het woord ‘heraangeraakt’ maakt de lezer duidelijk dat het om een oude citer gaat, die wellicht al een poos niet meer beroerd was. In dat verband is Hamelinks spelling interessant. Hij schrijft niet ‘citer’, wat in Van Dale staat (Van Dale 1999:610), maar ‘cither’. Het deeltje ‘her’, dat meteen herhaald wordt in ‘heraangeraakt’, kan de gedachte aan geschiedenis oproepen. Verder kondigt de titel het hoge intertekstuele gehalte aan van de reeks die doorspekt is met verwijzingen naar Li Shang-yin. Opvallend is dat de naam van die dichter, die al een rol

speelde in *Zilverzonnige en onneembare maan*, niet valt in ‘De ornamentenversierde cither heraangeraakt’ zelf, maar wel in een andere reeks. In ‘Offerteksten’ staat een gedicht getiteld ‘Paardebloemen van Li Shang-yin’ (2003:8).

Gerbrandy heeft Li Shang-yin gekaderd (Gerbrandy 2011:125-127). Zoals hij verklaart, is Li Shang-yin (ca.813-858) een dichter uit de late Tang-periode en schrijven Idema en Haft dat zijn werk bijzonder doorwrocht is en vaak bijna ondoorgrondelijk door de duistere toespelingen en moeilijk thuis te brengen citaten (Idema & Haft 1996:123 in Gerbrandy 2011:126). De belangrijkste bloemlezing uit zijn grote oeuvre werd samengesteld door James Liu (1969). Volgens Liu was de bestuurlijke carrière van Li Shang-yin niet erg succesvol, terwijl hij als dichter een grote reputatie genoot, schrijft Gerbrandy. Er zijn onduidelijke verhalen over een geheimzinnig en gevarieerd liefdesleven. Na de dood van zijn vrouw in 851 werd hij boeddhist, met als gevolg dat hij alle belangstelling voor seksuele escapades verloor. Liu noemt Li een van de meest ambiguë indien niet de meest ambiguë van de Chinese dichters, verklaart dat deze meerzinnigheid in de loop der eeuwen heeft geleid tot de meest fantastische speculaties, en onderscheidt drie scholen. De eerste meent dat de duistere gedichten betrekking hebben op het ingewikkelde spel van patronage. De tweede stelt dat de gedichten gaan over clandestiene liefdesaffaires met taoïstische nonnen en dames die verbonden waren aan het keizerlijke hof. De derde brengt deze poëzie in verband met politieke intriges. Liu vindt geen van deze visies echt overtuigend, maar acht ze evenmin onzinnig. Hij stelt voor de meerduidigheid niet weg te redeneren en de gedichten eerder symbolisch dan allegorisch op te vatten.

In ‘De ornamentenversierde cither heraangeraakt’ wordt vooral verwezen naar een gedicht van Li Shang-yin dat vertaald werd als ‘The Ornamented Zither’ en ‘The Patterned Lute’.

The Ornamented Zither

The ornamented zither, for no reason, has fifty strings.
Each string, each bridge, recalls a youthfull year.
Master Chuang was confused by his morning dream of the butterfly;
Emperor Wang's amorous heart in spring is entrusted to the cuckoo.
In the vast sea, under a bright moon, pearls have tears;
On Indigo Mountain, in the warm sun, jade engenders smoke.
This feeling might have become a thing to be remembered,
Only, at the time you were already bewildered and lost.

(Li Shang-yin in Liu 1969:51)

The Patterned Lute

Mere chance that the patterned lute has fifty strings.
String and fret, one by one, recall the blossoming years.
Chang-tzu dreams at sunrise that a butterfly lost its way,
Wang-ti bequathed his spring passion to the nightjar.
The moon is full on the vast sea, a tear on a pearl.
On Blue Mountain the sun warms, a smoke issues from the
jade
Did it wait, this mood, to mature with hindsight?
In a trance from the beginning, then as now.

(Li Shangyin in Graham 1977:171)

Een vrijere vertaling is:

> Why should the ornamented zither have fifty strings,
> Each reverberating with echoes of a bygone year?
> How can you tell the dreamer from the dream, the man from the butterfly,
> Or the Emperor's amorous heart from the cuckoo's cry?
> Go and seek the moonlit mermaid shedding tears of pearls,
> Then burn with the jade in the sun till you vanish in smoke.
> All this should have become a memory to be cherished
> But for the bewilderment you felt even at the time.
>
> (Li Shang-yin in Liu 1969:46).

Het aantal interpretaties van dit gedicht is niet te overzien, schrijft Gerbrandy, die de door Liu op een rijtje gezette theorieën samenvat (Liu 1969:43-47;51-57 in Gerbrandy 2011:135). Het werk is beschouwd als een liefdesgedicht voor een paleisdame, als een treurdicht bij het overlijden van Li's echtgenote, als een evaluatie van een moeilijk leven en als een programmatisch openingsgedicht van Li's verzamelde verzen. Al deze theorieën zijn door Liu gewogen en te licht bevonden. Voor hem is dit een gedicht over de zinloosheid en onbegrijpelijkheid van het leven. Je leeft een jaar of vijftig op deze aarde en je weet niet eens zeker of je droomt of wakker bent. Ook het onderscheid tussen keizer en koekoek is onduidelijk. Vrouwen komen en gaan, er vloeit menige traan en datgene waar je naar verlangt, is onbereikbaar. Wat je je herinnert, was al ongrijpbaar op het moment dat je het meemaakte. Het heeft Hamelink waarschijnlijk genoegen gedaan, besluit Gerbrandy, dat Li's gedicht op zoveel manieren geïnterpreteerd is, want ook met Hamelinks poëzie kan de lezer allerlei kanten op.

Van Overmeire signaleert eveneens verwantschap tussen Hamel ink en zijn Chinese collega (Van Overmei re 2006:51). Net als Hamel ink was Li Shang-yin een einzelgänger. Hij was een van de weinige Chinese dichters die zich aan het thema van de vurige liefde durfden te wijden, die tussen man en vrouw. Verder ziet Van Overmeire de Zeeuws-Vlaming en de Chinees een voorkeur delen voor de allusie (vaak op geschiedenis) als poëtische techniek.

Belangrijk lijkt mij het feit dat Li Shang-yin in zijn poëzie naar vele zaken, waaronder traditionele verhalen, verwees. Hierdoor zit er in Hamelinks reeks een dubbele (of zelfs meer dan dubbele) laag van verwijzing. Het vierde gedicht, bijvoorbeeld, biedt een referentie tot de tweede macht. Daar vernoemt Hamelink in navolging van zijn Chinese collega Meester Chuang. Na een droom over een vlinder vroeg Meester Chuang, de taoïstische filosoof Chang Tzu, zich af of hij ervan gedroomd had een vlinder te zijn of een vlinder ervan gedroomd had

Meester Chuang te zijn.[179] De onbepaaldheid en vaagheid in deze vraag naar het zijn zitten syntactisch vervat in Hamelinks verzen: ‘Op het gelakte oppervlak van de cither / droomt zich de vlinder meester Chuang. // Iedere emotie scheert zij over een kam; / keizer Wang's hart en de koekoek, eenzang’ (2003:64). De vernoemde keizer Wang zou na een affaire met de vrouw van zijn eerste minister van schaamte gestorven zijn en zijn ziel zou gemetamorfoseerd zijn tot een koekoek.[180] Dat is slechts een variant van de legende. Zoals Van Overmeire schrijft, refereert het vierde vers volgens Liu aan keizer Wang-ti, die een van zijn dienaren wegzond om overstromingen aan te pakken en van diens afwezigheid gebruikmaakte om diens vrouw te verkrachten (Liu 1969:51 in Van Overmeire 2006:62). Later had de keizer spijt van zijn daad en zorgde hij ervoor dat de dienaar zijn keizerstitel kreeg. Wang-ti verliet het hof, net op het moment dat de koekoek begon te zingen. De koekoeksroep is dus een symbool voor een droevige liefde. Bovendien, schrijft Van Overmei re, zou de kreet van de koekoek klinken als ‘Pu ju Kuei’ (je gaat beter terug naar huis), de titel van het gedicht dat *Kinksteen van Ch'in* opent (2003:6).

In het vijfde vers, zo schrijft Gerbrandy, verwijst Li Shang-yin mogelijk naar het geloof dat parels groeien bij het wassen van de maan, terwijl ze bij afnemende maan weer verdwijnen; verder is er het verhaal van de zeemeermin die, wanneer ze haar menselijke gastheer verliet, een jaden schaal van hem meekreeg, waarop ze haar tranen liet vallen, die in parels veranderden (Gerbrandy 2011:135). De vermelding van Indigoberg zou dan weer te maken kunnen hebben met de legende van prinses Jade, die stierf van liefdesverdriet, waarna haar ziel als rook verdween. De regel kan ook een poëticale betekenis hebben. Gerbrandy verklaart in navolging van Liu dat de naam van de berg letterlijk blauwe akker betekent en dat hij bekend staat als een vindplaats van jade (Liu 1969:51 in Gerbrandy 2011:129). Liu suggereert dat de berg in Li's gedicht een poëticale betekenis heeft door het vers te confronteren met een opmerking van de achtste-eeuwse dichter Tai Shu-lun: ‘In poetry, there is a world which resembles Indigo Mountain in warm sunshine, when fine jade engenders smoke - one can look at it from a distance but cannot bring it close to one's eyes’ (Liu 1969:51 in Gerbrandy 2011:129). Gerbrandy gaat ervan uit dat Hamelink het commentaar van Liu gelezen heeft en vat de Indigoberg in *Zilverzonnige en onneembare maan* op als een symbool voor ondoorgrondelijke poëzie.

Het eerste gedicht van de reeks biedt een beeld van de dichter die aan het schrijven is. Deze verzen kunnen de lezer herinneren aan ‘De hyperbool richting de blakte ging op in’ uit *Zilverzonnige en onneembare maan*, al is de setting totaal verschillend (2001:16). In ‘Alle

evenwijdige boomschaduwen vallen nu jou toe' is de dichter niet aan het vissen, maar zit hij in zijn schrijfkamer (2003:62). Op een of andere manier lijkt de man daar een gevangene (2003:62). De 'evenwijdige boomschaduwen' kunnen immers de gedachte oproepen aan tralies (2003:62). De vermelding van een luxaflex in het tweede vers brengt een extra dimensie. Na de verticaliteit van de boomschaduwen, is er de horizontaliteit van de lamellen. Een gedachte aan een raster of een kruiswoordraadsel is wellicht te vergezocht. Maar als de dichter een gevangene is, is hij dat met plezier. Hij heeft de indruk dat hij veel cadeau krijgt: 'Alle evenwijdige boomschaduwen vallen nu jou toe. / Jou, door luxaflex, staat de zonnebal naar de ogen' (2003:62). Dit is zijn moment. De indruk dat hij uitverkoren is, wordt nog versterkt door de plaatsing van het beklemtoonde 'Jou' aan het begin van de zin (2003:62).

Het feit dat de 'zonnebal' - die vuur*bal* is een speels element - er speciaal voor hem lijkt te staan, heeft gevolgen: 'Kijk het lichtschilderij op je helse kamerachterwand, / het postmortale silhouet van de opgestapelde boeken // gezet naast de hefarm der leeslamp, je geboden hoofd, je / pennehand vederwuivig terwijl het verschuift, je blijft // in deze mysterieuze en zuiver ongrijpbare wereld waar / de ornamentenversierde cither 50 snaren heeft, zomaar' (2003:62). Zowel voor als achter de man - die dus in het middelpunt zit - is er iets aan de gang. Belangrijk is het spel van licht en schaduwen. Van Overmeire denkt daarbij aan Plato (Van Overmeire 2006:56). Het gedicht heeft een platonisch tintje, meent hij, als we de zon beschouwen als een vorm van inspiratie. Die is volgens hem ongevormd en dient vervormd te worden met behulp van de luxaflex, zoals in het achtste gedicht. Zoals Van Overmeire schrijft, brengt het gebruik van het woord lamellen - zowel de horizontale balken van de luxaflex als de balken die de vingerplaatsing aanduiden op de cither - een equivalentie tot stand tussen het instrument om het licht te regelen en het instrument uit het gedicht van Li Shang-yin. Het verband met Plato en dan vooral met de grot is er, maar het moet opgemerkt dat deze hoofdfiguur niet alleen maar schaduwen kan zien.

Bij het 'helse' van de 'kamerachterwand' (2003:62) denkt Van Overmeire aan Orpheus (Van Overmeire 2006:59). Hij signaleert een lexicaal verband tussen de woorden 'postmortale', 'helse', 'staan naar', 'hefarm' en 'geboden hoofd' (2003:62). Zij doen hem denken aan infernale dingen. Van Overmeire vraagt zich af of Hamelink hier in navolging van Orpheus en Dante een op schrift gestelde afdaling in de onderwereld onderneemt. De dichter suggereert volgens hem dat kunst alleen uit de onderwereld of de onzichtbare echte wereld kan komen. De dichtersfiguur uit het openingsgedicht lijkt in de letterlijkste zin de hel achter de rug te hebben en kan in die zin inderdaad beschouwd worden als een Orpheus-figuur.

Belangrijker dan deze mogelijke referenties is het ‘postmortale silhouet van de opgestapelde boeken’ (2003:62). Niet alleen wordt de haast goddelijke inspiratie vorm gegeven, stelt Van Overmeire, in haar verwerkte staat is ze ook nog eens de neerslag van kennis (Van Overmeire 2006:56). Er is inderdaad sprake van vele boeken, die ook na de dood van hun auteur blijven leven en die samen een zekere hoogte creëren. De idee van hoogte zit ook in de ‘hefarm der leeslamp’ waar de boeken naast staan: die leeslamp lijkt de man zelfs te kunnen optillen (2003:62). Wanneer hij op de tekenen van overgave van de dichter wijst, schrijft Van Overmeire dat de dichter de leeslamp, die bijna als een beul wordt verdicht, nederig het hoofd aanbiedt (Van Overmeire 2006:57). Op de suggesties van verticaliteit en hoogte volgen in ieder geval het beeld van een ‘geboden hoofd’ (een in concentratie en bescheidenheid gebogen hoofd is een van de betekenissen) en de nog horizontalere beweging van de verschuivende ‘pennehand’, die echter ook iets ‘vederwuivig[s]’ heeft en die dus toch een zekere vlucht neemt (2003:62).

‘[J]e pennehand vederwuivig terwijl het verschuift’: interessant is hier, net als in het hyperbool-gedicht (2001:16), het woord ‘het’ (2003:62). In *Zilverzonnige en onneembare maan* leek het mogelijk dat ‘het’ schreef (2001:16). In *Kinksteen van Ch'in* lijkt de schrijver evenmin controle te hebben over zijn ‘geboden hoofd’ en zijn ‘pennehand’, die mogelijk over het papier verschoven wordt door een hogere instantie (2003:62). Ook Van Overmeire denkt in die richting (Van Overmeire 2006:57). De het is niet te vatten, is deel van de mysterieuze wereld waar de ornamentenversierde cither zomaar vijftig snaren heeft: dit roept, zo stelt hij, de gedachte op aan ‘Die Sprache spricht’ van Heidegger (Heidegger 1959:19 in Van Overmeire 2006:57). Verder ziet hij hier een referentie aan het denken van Zenmonniken en andere oosterse mystici: als het hoofd leeg is, kan het Al zich daar manifesteren, en via de hand kan een deel dan neergeschreven of geschilderd worden.

De schrijver is een schrijfinstrument. De woordgroep ‘geboden hoofd’ - er is de uitdrukking: het hoofd bieden aan - roept volgens mij echter ook de gedachte op aan verzet (2003:62). Het feit dat de ‘zonnebal’ de dichter naar de ogen staat, kan de lezer eveneens aan een uitdrukking herinneren (2003:62). Iemand naar de ogen zien of kijken: als men dat doet, wil men de wensen van die iemand raden; dan is men slaafs onderworpen. Klaarblijkelijk heeft de schrijver dus ook zijn eigen inbreng.

Tot nu toe werd de passus ‘terwijl het verschuift’ verbonden met de hand van de dichter, maar ook het ‘lichtschilderij’ kan verschuiven (2003:62). De schaduwen op de muur veranderen met het verstrijken van de tijd, het vallen van de avond. Het is een voorteken dat de in het gedicht beschreven situatie niet zal blijven duren, dat de spreker zich wat wijsmaakt

in de slotverzen: ‘je blijft // in deze mysterieuze en zuiver ongrijpbare wereld waar / de ornamentenversierde cither 50 snaren heeft, zomaar’ (2003:62). Tegelijkertijd zegt dit fragment iets over de levensduur van literatuur en haar effect. Verder staat ook in deze verzen de ongrijpbaarheid centraal. De dingen zijn nooit helemaal te vatten. Er is bijvoorbeeld geen verklaring waarom het instrument precies vijftig snaren heeft. Wat daarover wel met zekerheid te zeggen is, is dat die vijftig snaren veel mogelijkheden bieden, de kans op een gevarieerde muzikaliteit scheppen.

In het openingsgedicht, kortom, staat een moment van inspiratie beschreven. Die inspiratie komt uit het hogere, maar ook uit de boeken. Lezen doet schrijven, zegt dit gedicht. Op zo'n geïnspireerd moment communiceert de dichter met (oudere) dichters en het hogere. Niet te onderschatten is de rol van de natuur en haar samenspel met de cultuur - hier belichaamd door de schaduw van de stapel boeken die de zon op de muur werpt.

In het tweede gedicht van deze reeks is het iets later. Het begint met ‘Het vertrek door het geschenkschilderij van pijnbomen / besomberd is om het saffierige in het raamkozijn’ (2003:62). Er is nog steeds sprake van schoonheid en van een cadeau, maar het lijkt wat donkerder te zijn geworden, letterlijk en figuurlijk. Er is sprake van ‘pijn’ en het is ‘besomberd’ (2003:62). Het woord ‘vertrek’ roept de gedachte op aan een afscheid (2003:62). Waarschijnlijk laat het vallen van de avond de hoofdfiguur denken aan de naderende levensavond. Dat hij al een groot deel van zijn leven achter de rug heeft, kan worden afgeleid uit het derde vers, het aan Li Shang-yin ontleende ‘Elke snaar representeert een bloesemrijk jaar’ (2003:62). Het suggereert (de mogelijkheid van) een terugblik.

In het derde distichon wordt de hoofdfiguur geconfronteerd met een meisje in haar prille jeugd of met een vrouw die zo'n meisje lijkt. Het eerste woord, met suffix -ige, kan betekenen van-ongeveer-zeventien, maar evengoed als-iemand-van-zeventien: ‘Zeventienige Wilgetak met haar waaier, wat wind / aan een harer mouwen komend resideert hier’ (2003:62). Mogelijk wordt hier ingezoomd op iemand van vlees en bloed. Deze passus is echter zeker een verwijzing naar de biografie van Li Shang-yin, die ik dankzij Gerbrandy (Gerbrandy 2011:130) op het spoor ben gekomen; het verhaal moet Hamelink in *Zilverzonnige en onneembare maan* al geïnspireerd hebben tot de vermelding van een ‘wilgeoevermeisje’ (2001:39). In 845 verzocht een jonge vrouw die Liu-chih (Wilgetakje) heette en die gecharmeerd was door Li's gedichten over ‘Het terras van Yen’ de auteur een paar gedichten voor haar te schrijven. De dichter ging op haar verzoek in, hoewel zij elkaar nooit zouden ontmoeten. Combineren we beide mogelijke lezingen (die die op de realiteit is toegespitst en die die geconcentreerd is op de biografie van Li Shang-yin), dan wordt

duidelijk dat de literatuur zich voor de dichtersfiguur manifesteert in het dagelijkse leven. Hoe inspirerend dit alles is, wordt beklemtoond door het beeld van de sirene in de slotverzen. Zowel de veren, die de sirenen in hun eerste gedaante zouden hebben gehad, als de schubben die zij als zeevrouwen in de latere mythologie kregen, zijn hier aanwezig: 'Gehouden de brokatelijke schubben en de bord / duurveren bij elkaar door het saffierhart' (2003:62). Het enjambement 'bor / duurveren' is veelzeggend (2003:62). Deze veren kunnen (een mens) nog steeds (laten) vliegen. Wellicht biedt het de spreker troost dat zij blijven bestaan, ook wanneer hij allang zal zijn heengegaan.

De verwijzing naar het leven van Li Shang-yin is niet de enige referentie in dit gedicht. Van Overmei re merkt op dat het vierde vers ontleend is aan een titelloos gedicht van Li, dat in de vertaling van Idema begint met 'Met acht jaar kijkt ze stiekem in de spiegel' (Idema 1991:427 in Van Overmeire 2006:72). Het meisje dat daarin centraal staat, maakt muziek. Hamelink gebruikt de zesde regel, 'De zilveren nagel legt ze nooit meer af', haast letterlijk in dit tweede gedicht en laat er ook in het zesde gedicht een echo van horen (Idema 1991:427 in Van Overmei re 2006:72).

Van Overmeire heeft interessante dingen geschreven over de centrale cyclus van 'De ornamentenversierde cither heraangeraakt' (Van Overmeire 2006:62). Hij stelt dat er in het vierde en het zesde gedicht tot dan toe onaangeraakte aspecten van het spelen op het instrument behandeld worden. Zo wordt er in de tweede strofes vrij direct gezegd dat alle emoties bezongen dienen te worden en dat ze in het grotere geheel van het lied moeten samengaan als een *reconciliation of opposites*. De verzoening komt voor Van Overmeire het best uit de verf in de derde strofe van het zesde gedicht: 'Doorschokt van het verspetterend lichtzaad als / van de zeeparel gekweekt uit een meerminnepijn' (2003:65). Het instrument is 'doorschokt' van een zaad dat rechtstreeks van de zon kan komen en dus bij de eerdere zon-inspiratiesymboliek past (2003:65). In een bundel vol verwijzingen naar Venus is het echter moeilijk om het zaad niet als dat van Ouranos te beschouwen, merkt Van Overmeire op. Het zaad lag opgeslagen in zijn afgesneden geslachtsdeel, dat door Chronos in de kolkende zee werd geworpen, en de godin der liefde liet het geboren worden in een schelp. Het kan volgens Van Overmeire zelfs verwijzen naar de al eerder genoemde 'Paardebloemen van Li Shang-yin' (2003:8): het 'lichtzaad' (2003:65) vormt dan het pluis van de inspiratie van die bloemen wanneer ze uitgebloeid zijn, de bloemen die opnieuw uitschieten in de tuin van Hamelink en bloeien in zijn gedichten.

De schelp van Venus brengt Van Overmeire bij de schelp als bron van parels, die volgens Chinese legendes gecreëerd worden door droevige zeemeerminnen. Hamelinks

woordkeus is hier uiterst subtiel en ambigu, merkt hij op. De dichter kiest bijvoorbeeld voor het woord ‘meerminnepijn’, wat het verdriet tot een liefdesverdriet maakt (2003:65). Alle liefdesverdriet staat in verband met Venus, zo maakt Van Overmeire de cirkel rond.

Volgens hem bouwt Hamelink bruggen tussen de donkere en de lichte gevoelens, maar hoeft dat niet te betekenen dat poëzie in het vuur van deze emoties geschreven moet worden. De emotie ‘roert levenslang’ in de herinnering, iets wat mogelijk opnieuw refereert aan het Chinese brongedicht (2003:64). Als we bereid zijn een overeenkomst te aanvaarden tussen de poëzieopvatting van Tai Shu-lun en de zesde regel van Li's ‘The Patterned Lute’, zo schrijft Van Overmeire, kunnen we in navolging van Graham besluiten: ‘[T]he couplet has another dimension. Maturing through time, like pearls forming as the moon waxes, painful experience becomes poetry, which crystallizes out of grief like a pearl from a tear, and depends for its beauty on distance, like the mountain mist’ (Graham 1977:173 in Van Overmeire 2006:62). Van Overmeire noemt het verbazend dat deze distantie - waarvan de rol in de Chinese poëtische praktijk niet onderschat mag worden - ook bij Li Shang-yin terug te vinden is, omdat deze dichter opvalt door de vurigheid en het emotionele van zijn verzen. In een vers als ‘String and fret, one by one, recall the blossoming years’ ziet hij overigens een enorme melancholie schuilen (Graham 1977:173 in Van Overmeire 2006:63).

Voor Li, zo vervolgt Van Overmeire, zijn de herinnering en de geschiedenis van groot belang: zijn poëzie bevat veel geschiedkundige en mythologische allusies; hetzelfde geldt voor Hamelink, die de citer in het zevende gedicht een ‘ding ter herinnering’ noemt (2003:66). Verder wijst Van Overmeire op het transformatiemotief: zowel Chuang-tzu als keizer Wang reïncarneren, zij nemen een andere gedaante aan; Hamelink transformeert zijn stof, gehaald uit de opgestapelde boeken.

Er zijn, zoals gezegd, niet weinig referenties aan de Chinese dichtkunst aan te wijzen in deze gedichten. Ik zie hier echter ook beelden opduiken die al in vroeger metapoëtisch werk van Hamelink voorkwamen, zoals de vlinder, de regenboog, de vis en de bloem. Interessante verzen uit het vijfde gedicht zijn bijvoorbeeld: ‘Een vingerknip en de beweeglijk ingevroren / regenboogforellen al ten uiterste vluchtklaar. // De lichtblauwe vlindertjes der Hsiang kwamen / zeer mijn huid aankleven, verkiezingen door haar. // De bloem wier wondergeurbel goedertieren kaars / vlam in de hete middagzon is vervolmaakte zich daar’ (2003:64). Het slotdistichon van het zesde gedicht kan de lezer dan weer herinneren aan wat er gebeurde nadat Orpheus' instrument in de rivier werd gegooid. ‘Les Muses vinrent enfin rassembler les restes dispersés d'Orphée pour les ensevelir au Pirée, le port d'Athènes. *Elles recueillirent sa lyre pour en faire une constellation* [mijn cursivering, A.D.C.]’, schrijft

Jacquenod (Jacquenod 1998:464-465). De ik-figuur in ‘Orpheus bij de Kikonen en elders’ werd niet warm van dat deel van de mythe; hier komt het hemellichaam terug in ‘De holle bedding der zilverrivier ingevallen / het instrument in het vermiljoenen raamkozijn’ (2003:65).

Het ‘raamkozijn’ zorgt voor een overgang in ‘De ornamentenversierde cither heraangeraakt’ (2003:65). In de derde en laatste cyclus van drie gedichten is het venster uit het eerste drieluik terug. Het zevende gedicht begint met ‘Luxaflex opgehaald’ (2003:66). De luxaflex is niet meer nodig, want de zon is zo goed als weg. Men zou kunnen geloven dat het ‘neergelaten inkt / blauwe rolgordijn’ geen echt gordijn is, dat daarmee de duisternis wordt aangeduid, al hoeft dat niet echt (2003:66). Was er in het eerste gedicht sprake van veel licht en in het tweede van het al donkerblauwere ‘saffierige’ (2003:62), dan lijkt de nacht met het ‘inkt / blauwe’ helemaal aan het vallen te zijn (2003:66). Zoals blijkt uit het geïsoleerde ‘inkt’, hoeft er niet te worden gewanhoopt, zelfs al lijkt de kans op inspiratie kleiner nu de zon niet meer van de partij is en er nog maar een ‘hand / breedte gloed voor de fengvogel’ over is (2003:66). Ik ben het dan ook niet eens met Van Overmeire wanneer hij stelt dat het gedicht geschreven is, dat het moment van inspiratie hier voorbij is, dat een donkere sluier over de ingeving en misschien ook wel over het de dichter voor ogen staande object neergedaald is (Van Overmeire 2006:65).

Ik ga wel akkoord met Van Overmeire wanneer hij de ‘fengvogel’ (2003:66) vereenzelvigt met de kraanvogel, die binnen de taoïstische mythologie meestal verbonden is met onsterfelijkheid (Van Overmeire 2006:63). Hij vindt de geschiedkundige referenties in deze reeks vrij beperkt: er wordt haast alleen verwezen naar de al aanwezige toespelingen in het Chinese brongedicht. Dat is anders wat de mythologie betreft, stelt hij. Hamelink introduceert immers een nieuw element dat de hele reeks lijkt te doorgloeien, de fengvogel of feniks - feng is Chinees voor vuur. Hierop werd volgens Van Overmeire al gezinspeeld aan het einde van het tweede gedicht, in een allusie op het tweede gedicht van Li Shang-yins ‘Walls of Emerald’: ‘The purple phoenix strikes a pose with the pendant of Ch'u in its beak: / The crimson scales dance wildly to the plucked strings on the river’ (Graham 1977:167 in Van Overmeire 2006:63). Zoals hij stelt, is dit een uiterst creatieve referentie: in deze serie die beïnvloed is door een gedicht over een citer verwijst Hamelink naar een ander gedicht van dezelfde auteur waarin dat instrument op de achtergrond aanwezig is. Citer en feniks gaan hier wel vaker samen, verklaart Van Overmeire, bijvoorbeeld in het zesde gedicht, waar Hamelink niet onvermeld laat dat het mooie instrument van paulowniahout gemaakt is - de paulownia, ook wel saffierboom of keizerinneboom, is een Chinese boom die nog steeds

geplant wordt als geluksbrenger en om de feniks, die uitsluitend daarin zou landen, aan te trekken. De passus ‘hand / breedte gloed voor de fengvogel’ (2003:66) maakt voor Van Overmeire duidelijk dat de vuurvogel ook met het licht, de zon te maken heeft (Van Overmeire 2006:64). Blijkbaar schijnt de gloed van dit mythische dier zowel over de inspiratie als over het instrument waarmee die inspiratie verwerkt wordt. De vogel blijkt een alomtegenwoordigheid, hij is een symbool voor circulariteit en onsterfelijkheid, een wezen dat dichtbij de eeuwigheid staat, zoniet ermee samenvalt. De conclusie van een metapoëtische lezing moet dan ook zijn dat deze poëzie het eeuwige ambieert en zegt dat dat voor alle goede poëzie geldt, stelt Van Overmeire.

Het lijkt me duidelijk dat de citer de duisternis overwint: ‘Door / dringend in de inkomende aardeduisternis de // 50 scherpe snaardiepten gesteld van de cither, / ding ter herinnering, de 5 kloosterbinnenmuren // hoekloos heenstaand om, ding ter oriëntering, / gecalligrafeerd in goud de Sutra van de Lotus’ (2003:66). In deze passage worden twee doelen vermeld. Strikt genomen is het eerste het doel van het instrument, herinneren, en het tweede het doel van de Sutra, oriënteren. Deze poëzie lijkt beide doelen in zich te dragen.

Mogelijk, zo stelt Van Overmeire (Van Overmeire 2006:65), geeft Hamelink een hint aan de lezer door tweemaal ‘door’ te gebruiken, samen met de ‘scherpe snaardiepten’ (2003:66). Er dient blijkbaar iets doordrongen te worden en dat is niet alleen de taak van de dichter: hier - en nog meer in het achtste gedicht - richt Hamelink zich op zijn publiek. Er valt een geheim te ontdekken. De Sutra van de Lotus (voluit ‘The Sutra of the White Lotus of the Sublime Dharma’) is een zeer populaire sutra, verklaart Van Overmeire, vooral binnen de Mahayana-school van het boeddhisme (Van Overmeire 2006:65). Een van de hier relevante kernpunten is het geloof dat Boeddha zijn leerlingen de ultieme waarheid niet direct kon verkondigen en hij ze daarom verpakte in allegorieën en metaforen. Ook introduceert deze tekst het concept van de Eeuwige Boeddha: de Boeddha niet als een eenmalig, maar als een zich steeds herhalend fenomeen door de tijd heen. Er bestaat dan ook een essentie van het boeddhaschap, die zich steeds in andere vormen manifesteert. Het verband met Hamelink is evident, meent Van Overmeire: het gedicht is de verpakking van de waarheid die nooit te bereiken valt. Vandaar dat de 5 kloosterbinnenmuren ‘hoekloos heenstaand om’ (2003:66) het ultieme zijn: het laatste is niet vatbaar in woorden. Een en ander verklaart volgens Van Overmeire ook de obscure eindregels van het vijfde gedicht: uit de tautologie blijkt de onmacht het mysterie te vatten. Ten slotte poneert hij dat de circulariteit van het concept Eeuwige Boeddha analoog is met de Feniks. De waarheid is eeuwig en circulair, niet vatbaar en lineair.

Uit het achtste gedicht blijkt volgens Van Overmeire echter dat het geheim niet zo ernstig moet worden opgevat (Van Overmeire 2006:65-66). Hij ziet een speels aspect dat betrekking heeft op de lezer. De aanwezigheid van die tweede persoon valt af te leiden uit de aanspreking van een je-figuur, die uiteraard ook de dichter zelf kan zijn. De spreker spoort die 'je' aan de citer te bevoelen 'voor de metaaltinkeling enkel', alsof het een spel betreft (2003:66). De 'metaaltinkeling' staat diametraal tegenover de 'snaardiepten' uit het vorige gedicht: het gaat om leuke geluiden, geen weerklanken van de kosmos, meent Van Overmeire (2003:66). Het is voor hem duidelijk dat Hamelink hier de tonische aspecten van zijn poëzie wil benadrukken. Als je de verleiding weerstaat te willen weten wat er staat, werkt de poëzie rechtstreeks op het gemoed, schudt de citer 'zinnebeeldsneeuw' af (2003:66). De dichter combineert volgens Van Overmeire het verstandelijke (het geheim, de geschiedenis vervat in talloze referenties) en het gevoelsmatige. De citer is niet de enige van zijn soort, zo vervolgt hij. Hamelink schrijft 'zo cither', waarmee hij aanduidt dat er andere instrumenten bestaan die de sneeuw van het mysterie kunnen schudden (2003:66). Er zijn ook andere lezers; volgens Van Overmeire is de citer in dit gedicht eveneens het instrument van de lezer geworden. Aangezien de 'oogsnaren/oogbalken' uiterst kantelbaar zijn, geldt die veranderlijkheid ook voor de interpretatie (2003:66). Van Overmeire herinnert in dit verband aan een opmerking van Graham over 'The Patterned Lute': 'This dense poem has as many readings as readers' (Graham 1977:172 in Van Overmeire 2006:66).

In het achtste gedicht gaat het inderdaad om spelen. De dichter kan hier op twee terreinen, twee niveaus spelen. Ten eerste is er het auditieve: men kan een heel gamma van tonen bestrijken. Ten tweede is er het visuele aspect: licht en uitzicht, een kijk op de dingen. De poëzie is met andere woorden heel rijk, de mogelijkheden zijn eindeloos.

Ik wil even stilstaan bij het visuele in dit gedicht. Het feit dat de lamellen onder het stof zitten, kan betekenen dat onze visie bedolven is onder verleden en traditie, al lijkt het - in de context van Hamelinks hele oeuvre - waarschijnlijker dat deze verzen aanklagen dat onze blik vastgeroest is, dat wij geen frisse ideeën meer hebben. Deze vorm van niet-goed-kunnen-zien is inferieur aan het niet-goed-kunnen-zien uit het tweede vers, waarin verwezen wordt naar het Chinese brongedicht: 'op Indigoveld door de hete zon bij jade verwekte rook' (2003:66). Daar gaat het om een poëtische waas, die niet te vergelijken is met stof. Het woord 'strenggespannen' kan wijzen op dogma's, die verouderd zijn (2003:66). '[K]antelbare' (2003:66) verraadt dat zulke dogma's kunnen draaien met de wind - men kan hierbij terugdenken aan de roestige weerhaan van de kritiek uit 'Metafysische poëzie' (1993:247) - maar dat hebben ze, gelet op het stof, duidelijk al een tijd niet meer gedaan.

Van Overmeire bespeurt hier humor: hij noemt het een opluchting dat de dichter zijn bijna encyclopedische kennis met een korreltje zout neemt, wat hij afleidt uit het feit dat de snaren onder het stof zitten (Van Overmeire 2006:56-57). In een voetnoot merkt hij op dat er iets soortgelijks te vinden is in 'Volmaakt boek' uit 'Vliegemepper van de geschiedschrijver': 'de geschiedenis / stof die door de scheidende doek heengeperst is' (2003:26). Een en ander ironiseert volgens hem 's dichters obsessieve engagement met het verleden, en algemener, met kennis.

Door te spelen met de lamellen - zogenaamd louter voor de muziek, want die lijkt het enige doel te zijn - wordt er een stofwolkje gecreëerd. Hieruit kan volgens mij afgeleid worden dat het maken van muziek voor een verandering in perceptie kan zorgen. Het is maar een kleine stofwolk, maar het gaat hier dan ook maar om een man. Er is sprake van 'solitaire vingertoppen', dat wil zeggen vingertoppen als van een solist, maar de vingertoppen zijn ook eenzaam en alleen (2003:66). Als we de aangesprokene als de lezer beschouwen, kunnen we hier een commentaar in zien op de eenzame bezigheid van het lezen en/of op het kleine aantal lezers. Het is, zoals Van Overmeire opmerkt, echter ook mogelijk dat de dichter zichzelf aanspreekt (Van Overmeire 2006:66); het gedicht kan voor mij evengoed gericht zijn tot een collega. In ieder geval beschouw ik het, zoals 'Spreeuw', als een gedicht over intertekstualiteit dat zijn poëtische programma waarmaakt (1993:60). Opvallend is de imperatief, die zacht en geruststellend is. 'Vaar er maar wat met de solitaire vingertoppen over': het kan geen kwaad (2003:66).

Al gaat het dan maar om een spel op een minderwaardig instrument (men zou kunnen zeggen dat het artefact - een ornamentenversierde cither - hier verworden is tot 'zo cither'- raamdecoratie, dat men zich moet behelpen met een luxaflex), de muziek die de improvisatie voortbrengt lijkt alomvattend (2003:66). Er is een grote variatie aan tonen. Alles, van het hoogste (de 'hoogte des lichts' heeft iets religieus; misschien kan hier gedacht worden aan het *fiat lux*) tot het laagste (as, de dood, het aardse eindige leven), is in de melodie aanwezig (2003:66).

'[Z]o cither' brengt 'zo zinnebeeldsneeuw' voort (2003:66). Van Overmeire wijst op de nuances van die nieuwvorming (Van Overmeire 2006:66). '[Z]in' kan volgens hem als emotioneel (de zinnen) of als doelaangevend (richting, zin van het leven) gezien worden (2003:66). '[B]eeld' beschouwt hij als verbonden met de luxaflex, met het 'spelen met licht en uitzicht' (2003:66). '[S]neeuw' herhaalt voor hem de boodschap van het vorige gedicht, net als de 'bij jade verwekte rook': het mysterie is onvatbaar (2003:66). De sneeuw smelt als je die probeert aan te raken en de rook is alleen op afstand zichtbaar.

Zoals ik al schreef, is sneeuw een geladen symbool in de poëzie van Hamelink. Het is iets dat uit een andere wereld tot ons afdaalt. Het reist tussen de rijken. Het is een communicatiemiddel en een boodschap. In eerste instantie lijkt hier te worden gezegd dat het stof als die zo belangrijke sneeuw kan worden gezien, zoals men in een luxaflex een citer kan vinden. Fragmenten van het verleden bereiken ons in het heden. Maar de 'zinnebeeldsneeuw' betekent ook dat er nieuwe zinnebeelden, nieuwe symbolen, nieuwe talige en andere mogelijkheden komen, als er met de strakgespannen dogma's en denkmallen wordt gerammeld (2003:66).

In het laatste gedicht van de reeks komt de luxaflex ook nog even aan bod, maar daar wordt die anders genoemd. 'De jaloezie en hoeveelheid der heelallen omsperweren / met hun vuurwerk dit het enige strikt muzikale heelal', zo begint het slotgedicht (2003:67). Mogelijk wordt hier gedacht aan jaloersheid, aan de afgunst van andere dichters. Het is de vraag wat 'omsperweren' betekent (2003:67). Het woord weren zit erin. Sper kan doen denken aan een spervuur; de enige verklaring die Van Dale biedt, is de voorlopige vrijstelling van deportatie voor joden tijdens WO II (Van Dale 1999:3151). Dit alles klinkt te defensief en negatief in de buurt van dit gedicht. Het is beter het neologisme op te delen in om en sperweren. Dat laatste zou dan een nieuw werkwoord zijn, op basis van het woord sperwer, een roofvogel van de familie der havikachtigen met vrij korte, afgeronde vleugels en lange dunne poten en tenen, die vooral 's winters in onze streken voorkomt (Van Dale 1999:3152). De 'hoeveelheid der heelallen' lijkt dus als een groep roofvogels rond het enige strikt muzikale te draaien, het te omcirkelen of te omsingelen (2003:67). Dat laatste roept de gedachte op aan de muziek der sferen. Het strikt muzikale heelal heeft de centrale plaats in de kosmos; het is als een zon. Daarbij komt nog het beeld van het vuurwerk: 'het enig strikt muzikale heelal' wordt blijkbaar gevierd (2003:67).

De lezer kan wel wat achterdochtig worden door de nadruk, het 'strikt muzikale' van 'het enige strikt muzikale heelal' (2003:67). In het vorige gedicht werd de muziek eveneens als enige doel vooropgesteld, maar leek die toch allerlei inhoudelijks met zich mee te brengen. Het is dus de vraag hoe strikt muzikaal het 'strikt muzikale heelal' precies is (2003:67).

In de rest van het negende gedicht is de duurzaamheid erg belangrijk. In het derde vers luidt het met een bekend beeld: 'Al vervallen ster zuigt licht golf achter zich aan nog' (2003:67). De slotverzen zijn: 'De verdampte cither hield en houdt in haar ban / per diamantformule, bewaardgebleven bij toeval' (2003:67). Van Overmeire stelt terecht dat de poëzie als een diamant is: ze heeft veel facetten, is sterker dan steen en bestand tegen de tand des tijds (Van Overmeire 2006:67). Maar de laatste woorden van het gedicht suggereren voor

mij dat er geen garanties zijn wat het voortbestaan betreft, dat alles willekeur is, en dat er dus ongetwijfeld heel wat zaken, die het verdienden te blijven bestaan, verloren zijn gegaan. Gelukkig is er ook veel bewaard. De formule in de 'diamantformule' roept niet alleen de gedachte op aan wiskunde, maar ook aan magie, aan een toverformule, aan eeuwigdurende betovering (2003:67).

13.4. Conclusie

Samenvattend kan gesteld worden dat ook in de geontindividualiseerde poëzie de zender erg belangrijk is. In de onpersoonlijke en persoonlijke poëzie was hij vaak een gids - denken we maar aan de Mozesfiguur uit *Sacrale komedie*. In *Folklore Imgainaire de Flandre* is hij een - wat onorthodoxe - schoolmeester. Dat wil niet zeggen dat hij alles meent te weten. De dichter begrijpt zijn eigen gedichten soms niet, wat niet wegneemt dat hij er trots op is. Het gedicht beheerst de dichter meer dan omgekeerd, ook tijdens het schrijven.

Net als in het vroegere werk is de zender een complexe figuur. Dees is, ten eerste, wel een echte en fiere Zeeuws-Vlaming, maar hij is ook een buitenbeentje in zijn streek, onder andere door zijn dichterschap. Ten tweede lijkt hij soms onbetrouwbaar. Hij geeft bijvoorbeeld een verkeerde bron op in de marge van een gedicht. De auteur is, ten derde, soeverein: hij staat op zijn vrijheid en laat zich niets opdringen, zelfs niet door de ideale lezer, Petrus Dieleman.

De ideale ontvanger is even weinig de slaaf van de dichter als omgekeerd. Zijn onderneming is onzeker en moeilijk, maar zeer de moeite waard. Hij doet zijn uiterste best en spreekt zijn gehele culturele bagage aan bij het interpreteren. Iedere lezer/lezing is dan ook anders. Sommige professionele ontvangers zijn echter in wezen ongeïnteresseerd; anderen hechten te veel belang aan genres en andere literaire stempels. Af en toe is er in *Folklore Imaginaire de Flandre* kritiek op de kritiek.

Zoals in het vroegere werk is de dichtersfiguur in deze bundel gericht op de context: op de extraliteraire context (het vaderland) en op de literaire (teksten van voorgangers). Wat de relatie tussen zenders betreft, blijkt alleen al uit de constructie van de bundel dat originaliteit een overroepen concept is. De intertekstualiteit is overal, ook wanneer ze niet opgemerkt wordt.

Verder is er in *Folklore Imaginaire de Flandre* aandacht voor de aard en functie van de boodschap, de poëzie. Poëzie is, zo blijkt uit *Groot eiland*, een paarkreet en een middel om

een onvergankelijk paradijs te creëren voor de geliefden. Het is een manier om de realiteit te ontkennen en om mensen te vereeuwigen. De poëzie is ook een communicatiemiddel dat de kloof tussen onze wereld en die van de doden moet overbruggen.

In enkele gedichten uit *Folklore Imaginaire de Flandre* staat de code centraal. Belangrijk is het verschil tussen de in wezen vreemde standaardtaal en de taal van thuis die meer gevoelswaarde heeft. De taal blijft een bekommernis in *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman*: het liefst verblijft de hoofdfiguur in de 'evenaarstiltezones', een wereld zonder ruis (1997:7 en 1997:21).

Ook in de bundel uit 1997 wordt de verbinding tussen de dichter en de literaire context reeds duidelijk door de constructie. *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman* biedt zelfs een radicalisering van de ideeën uit *Folklore Imaginaire de Flandre* doordat Hamelink het gevonden manuscript uit elkaar zou hebben gehaald en in zijn eigen bundel zou hebben ondergebracht. De relativiteit van auteurschap en originaliteit, en het belang de traditie levend te houden worden onderstreept.

Verder wordt hier gefocust op de figuur van de dichter en zijn plaats in de extraliteraire context. Hij wil een gids zijn en vertegenwoordigt principes uit het verleden die hij nog steeds waardevol vindt, maar hij wordt daar hoegenaamd niet om geapprecieerd. Hij moet bedelen om middelen (in 'Frederik de Zeeman gekastijd om de poëzie' verbeeld door papier), die men hem niet gunt. Het enige wat men van hem wil, is entertainment, troost en lof. De dichter heeft een haat-liefdeverhouding met het volk; hij zoekt er geregeld toenadering toe en verwerpt het even vaak, maar hij zet het werk voort, wat er ook gebeurt. Zijn eenzaamheid vindt een tegenwicht in zijn trots. Dat hij een tussenpositie inneemt, wordt hier duidelijk door het feit dat hij altijd onderweg is tussen twee werelden.

De historische kunstenaarsfiguren die in *Kinksteen van Ch'in* en *De Dame van de Tapisserie* aan het woord zijn - Ssu-ma Ch'ien en Rik Wouters - hebben veel met elkaar en met de andere kunstenaarsfiguren in het oeuvre van Hamelink gemeen: hun liefde voor wat aan hen voorafging, hun koppigheid, hun trots en hun moeilijke relatie met de maatschappij.

De vogel die het ideaal van de dichter is, is in *Zilverzonnige en onneembare maan* een beeld voor de goddelijke inspiratie en de poëzie zelf, die zich nooit geheel laten vangen. In 'Duivin met granietsneb' worden vergankelijkheid en eeuwigheid tegenover elkaar geplaatst en zoekt een mens/dichter zijn plaats tussen die twee in. De literaire en de extraliteraire context lijken in *Zilverzonnige en onneembare maan* in een concurrentiestrijd te zijn verwikkeld. Wat de eeuwigheidswaarde betreft, is het de natuur die wint. De culturele tijd kan het niet van de 'geologische tijd' (Bartosik 2006:5) halen, maar sommige menselijke

verwezenlijkingen hebben toch ook een indrukwekkende duurzaamheid. Natuur en cultuur worden onder andere tegen elkaar afgewogen in ‘Poëtica onder de roos’. In die reeks komen nog vele andere belangrijke elementen uit Hamelinks metapoëzie aan bod: de inspiratie, de taal, de zogenaamde pretenties van de dichter, de betekenis, het mysterie, de (verschillende soorten van) tijd, de verhouding realiteit-literatuur met andere woorden de relatie tussen de extraliteraire context en de boodschap, en de idee dat goede poëzie een betrokkenheid op de wereld vertoont. Dat zijn ook de belangrijkste bekommernissen van de dichtersfiguur die aan het werk is in ‘De ornamentenversierde cither heraangeraakt’.

Eindnoten:

139 Het gedicht ‘Ridders van de vijftigriemsgalei’ (1997:120) is opgedragen aan ‘Vasilis Delimitros, van Spetses, bouwer van de Argo II’ (1997:183). Op http://goinggreek.info/forum/lofiversion/index.php/t5946.html staat te lezen: ‘A replica of the Argo, the mythical ship that bore Jason and the Argonauts on their heroic quest for the Golden Fleece, sets sail again after six years of preparation [...]. Built with Bronze Age tools to the specifications of a 14th-century BC vessel of the Mycenaean era, the 28.5-meter [...] wooden ship will sail from the central Greek port of Volos on Saturday. The 50-oar ship will carry a crew from all 27 European Union Member states’. Scheepsbouwer Vasilis Deli mitros was ertoe bereid de handen uit de mouwen te steken toen Tim Severin hem vertelde over zijn plan de Argonauten achterna te varen naar Kolchis of Georgië. Severin was daarmee volgens www.ancientcoasts.com/library/tim-severin-and-his-amazing-journeys niet aan zijn proefstuk toe. Hij wou te weten komen of de avonturen van Jason, Odysseus en anderen mythes waren - de gangbare opvatting in de jaren tachtig van de vorige eeuw - of verhalen gebaseerd op ware feiten.

140 *Folklore Imaginaire de Flandre* lijkt aan het systeem dat ik in het eerste deel van dit proefschrift voorgesteld heb te ontsnappen, de theorie op losse schroeven te zetten. In het theoretische gedeelte schreef ik dat metapoëzie bepaald wordt door de vorm. De notities van Dieleman, de biografie en de brieven van Dees dienen zich niet aan als gedichten en zijn dus strikt genomen niet metapoëtisch op zich. Verder duidde ik in deel I een metapoëtisch gedicht aan als onderzoekseenheid. Het samenspel van gedicht en notitie is vaak essentieel in deze bundel; soms is het de notitie die het gedicht in een metapoëtisch licht plaatst. Het is dus duidelijk dat de notities aan bod moeten komen in het onderzoek naar de metapoëzie in deze bundel.
Men kan zich afvragen of de notitie als een (verleng)stuk van het gedicht beschouwd mag worden. Het is in ieder geval duidelijk dat wat zich voorstelt als kritiek, als een aspect van de ‘wereld buiten de tekst’, bij de ‘wereld van de tekst’ hoort. Het is deel van de fictie. Om die reden zou *Folklore Imaginaire de Flandre* moeiteloos passen in het systeem van Oja, die fictionaliteit als een van de belangrijkste criteria voor poëtologische lyriek beschouwt (Oja 2004:6). De bundel zou evenmin een probleem vormen voor Müller-Zettelmann, die de notities, geheugensteun en brieven tot de context - waarvan zij een erg ruime definitie hanteert - zou rekenen en zou zeggen dat die context de gedichten metalyrisch helpt te werken (Müller-Zettelmann 2000:179).
De notities, geheugensteun en brieven als prozagedichten beschouwen lijkt misschien een faciele truc om ook deze bundel in mijn systeem te kunnen onderbrengen, maar is, gelet op de poëtische kwaliteit van deze teksten, een mogelijkheid. Hamelink zei trouwens in een interview: ‘Dat informatieve deel wordt verteld met een gewone spreekstem, maar als je goed kijkt is het toch dichterlijk vormgegeven’ (Hamelink in Vellenga 1994). Een andere mogelijkheid is: de bundel beschouwen als een groot gedicht - Hamelink suggereert dat dat kan in de titel van zijn recentste boek *Germania*, een canto - en aandacht hebben voor wat men de metapoëtische constructie

zou kunnen noemen. In het eerste deel werd een metapoëtisch gedicht als onderzoekseenheid voorgesteld. Het is essentieel dit metapoëtische gedicht te erkennen als deel van iets groters, en niet alleen te onderzoeken wat het deel voor het geheel doet, maar ook wat het geheel toevoegt aan het deel.

141 Foto's zijn te vinden op www.vvterneuzenseboys.nl/historische_foto's_htm.

142 Zie: members.quicknet.nl/iroersma/parenteel_van_jacob_de_bruijne.htm.

143 Zie: www.macatawa.org/~devries/ZeelandChurchMarr.02.html

144 Zie: http://nl.wikipedia.org/wiki/Petrus_Dieleman

145 Zie: www.coone.com.

146 Zie: http://home.planet.nl/~copie105/Parenteel%20van%20Hendrik%20van%20den%20Bosch.htm.

147 Zie: www.genealogieonline.nl/stamboom_kurvers/I2200.php.

148 Citaten uit gedichten worden, zoals in de rest van dit proefschrift, tussen enkele aanhalingstekens geplaatst, citaten uit de 'Vingerwijzing', de 'Geheugensteun' en de brieven tussen dubbele aanhalingstekens.

149 In wat volgt zal ik vaak de naam Dees gebruiken wanneer ik het over de ik-figuur in de verzen van Dees heb. Het woord ik-figuur reserveer ik voor de ik-figuur in de verzen die Hamelink aan het boek zou hebben toegevoegd. Het spreekt echter vanzelf dat een personage in het gedicht en de man achter het gedicht nooit zomaar vereenzelvigd mogen worden, ook niet wanneer de dichter van vlees en bloed een fictie is.

150 Het 'naaste mij verste / Leeuw-en-liefdeprincipe' heeft te maken met de lieve doden (1994:9). In het gedicht 'Galgemaal' gaat het over de dode vader van Dees, 'het lijk / van de Leeuw' (1994:223). Er kan verder gedacht worden aan Asael. Die naam valt in Dees' gedicht 'Sneeuwhoop', dat geschreven is op 'Hof de Leeuwtjes' (1994:106). Rooze stierf op 19 augustus 1840. 19 augustus was ook de geboorte- en sterfdag van Asael Hamelink; hij was dus een Leeuw van sterrenbeeld. De Leeuw en de ster spelen een belangrijke rol in deze bundel, zoals nog zal blijken.

151 Volgens http://historiek. net/index . php/Overig/Sint-Elizabethsvloed-1 421.html is het een misverstand dat de Biesbosch op een nacht ontstond. De dijken braken, maar het duurde nog tientallen jaren voor het gehele gebied onder water stond en de Biesbosch met zijn kreken en riet vormde.

152 Zie: http://dutchrevolt.leiden.edu/dutch/verhaal/Pages/verhaal06.aspx.

153 Zie: http://www.escaut.nl/wateren/wateren.html#Wielingen.

154 Coloma, Cárlos - (1622) *Las Guerras de los Estados Baxos desde el año de 1588 hasta el de 1599.* Barcelona, Miguel Manefcal, 1627. [Google Books]

155 Op www.verwant.nl/kaarten/detail/diaz.html staat te lezen dat er 34 telefoonboekvermeldingen van de achternaam Diaz zijn. Ook staat er: 'De volgende namen lijken op Diaz: de Haas, Dijk, de Zeeuw, de Hoog, de Heus, Dik, de Wijs, Douwes, Diks, Das, Dees [...]'. Dat suggereert verwantschap. Maar Frans Debrabandere duidt Dees in zijn *Woordenboek van de Familienamen in Zeeland* aan als een patroniem, een korte vorm van Desiderius (Debrabandere 2009:80).

156 Van Gorp behandelt de term rapsodie niet (Van Gorp 2007).

157 Het spreekwoord 'Hij ziet eruit als de dood van Ieperen' betekent dat die persoon er buitengewoon bleek en mager uitziet (Van Dale 1999:772). De zwarte pest die in 1349 in Ieper woedde, wordt vaak aangeduid als de oorsprong van de uitdrukking, maar dat lijkt F.A. Stoett niet raadzaam, aangezien de ziekte in heel West-Europa heerste (Stoett 1923-1925:178). Aan de muurschilderingen denken, die tussen 1872 en 1881 in de grote zaal van de Halle als herinnering aan de pest zijn aangebracht, is volgens hem evenmin aangewezen, omdat de uitdrukking al voor die tijd bestond.
In ieder geval is het wat verbazend dat de moeder de Dood van Ieperen in verband bracht met de lengte van haar zoon, in plaats van met zijn gewicht of gelaatskleur, zoals gebruikelijk is. Blijkbaar zette zij de taal naar haar hand.

158 Zie: www.liberius.net.

159 Het liedje heeft ook Rooze geïnspireerd. Bij zijn gedicht 'Van mijn leven' - een 'welterusten' aan Wies Oppeneer (1994:179) - staat in de aantekeningen: 'Opdracht aan een die decennia voor A.R.'s geboorte de laatste adem uitblies en die hij dus niet dan uit vertelsels of uit de stuiverballade gekend heeft' (1994:242). Dit toont eens te meer aan dat muziek/poëzie een mens kan laten voortleven.

160 Voor de definities van de verschillende soorten vertellers: Herman en Vervaeck 2005:85-89.

161 Zie: http://www.merriam-webster.com.

162 Het staat beschreven op http://onsverleden.wordpress.com/2011/05/05/olivier-van-noort/.
163 Zie: http://en.wiktionary.org/wiki/amainad en http://education.yahoo.com/reference/dict_en_es/spanish/amainar.
164 Van Gorp schrijft bij 'Canzone': '(It. lied). Italiaans lyrisch gedicht, ontstaan uit de twaalfde-eeuwse Provençaalse canso. De canzone bevat vijf tot tien gelijkgebouwde strofen van een willekeurig aantal (later bij voorkeur dertien) verzen van meestal elf (later ook dertien) lettergrepen, behalve in de zevende en de tiende regel, die er slechts zeven tellen. Elke strofe valt uiteen in twee delen (fronte en si rima), door een kunstvol rijmschema met elkaar verbonden. Het gedicht wordt afgesloten door een kortere strofe, envoi genoemd. De complexe structuur ervan [is] uitgelegd door Dante [...]. De canzone is de aanloop geweest tot het sonnet en de ottava rima' (Van Gorp 2007:78-79).
165 Zie: http://cat.inist.fr.
166 Ben van Overmeire schreef zijn eindverhandeling over *Kinksteen van Ch'in* onder de supervisie van Michel Bartosik.
167 In zijn bespreking van *Zeegezang* noemde Gerbrandy Hamelink een schoolmeester die van zijn leerlingen eiste dat ze de literatuur indoken (Gerbrandy 1998a). Hij vergeleek Hamelinks werk met het historiestuk - volgens Gerbrandy een van de interessantste genres in de zeventiende-eeuwse schilderkunst. Met het afbeelden van een episode uit de Griekse mythologie, uit de Romeinse of de Bijbelse geschiedenis wou de schilder, in overeenstemming met de wensen van zijn opdrachtgever, drie doelen bereiken. Ten eerste wou hij iets maken dat niet alleen mooi was, maar dat ook afweek van wat de mensen dagelijks om zich heen zagen. Ten tweede had ieder schilderij een moraal, en om die te vatten moest men uiteraard weten om welk verhaal het ging. Dat sluit al aan bij het derde doel: het historiestuk had een sociale functie, omdat koper en maker er hun kennis van de klassieken mee showden en het duidelijk maakte dat zij moreel hoogstaande mensen waren. De voorkeur voor minder bekende verhalen verried het snobisme van de opdrachtgevers. Het historiestuk nodigde de mensen ertoe uit de boeken nog eens op te slaan. Verder dwong het de toeschouwer tot stellingname en was het daardoor verre van vrijblijvend. Volgens Gerbrandy was het genre in de late jaren '90 van de vorige eeuw helemaal terug, zij het niet in de schilderkunst, wel in de Nederlandse poëzie, en waren naast Hamelink Hans Vlek en H.H. ter Balkt de belangrijkste beoefenaars.
168 Voor het eerst verschenen in 1944 bij Manteau. In enigszins gewijzigde vorm opgenomen in Bertrand, Olivier - (2000) *Rik Wouters. Visies op een levensloop.* Brussel, Belgian Art Research Institute.
169 Verschenen in *En Marge*, nummer 6-7, van april 1914.
170 Z ie: http://www.britannica.com/EBchecked/topic/116668/Qu-Yuan?anchor=ref844578.
171 Wat in een interview of essay verklaard wordt, is, zoals gezegd, niet per definitie betrouwbaarder dan wat in proza of poëzie verklaard wordt. Daarom wordt hier gesproken over de dichtersfiguur Hamelink.
172 'Aangezien "oïl" "ja" betekent, zou er een contrast kunnen zijn tussen de treurnis van de duif en Abu Firas enerzijds en de *lebensbejahende* stemming van de vink', schrijft Gerbrandy in een voetnoot (Gerbrandy 2011:23). Hij raakt zijdelings de thematiek aan die volgens mij essentieel is; hij onderscheidt dus ook twee houdingen in het gedicht.
173 Gerbrandy was zo genereus mij spontaan zijn proefschrift te zenden nog voor het verdedigd was. Bijgevolg kon ik hier met hem in dialoog gaan. Later bezorgde hij me ook de handelseditie. In mijn proefschrift wordt, omwille van het gebruiksgemak, waar mogelijk verwezen naar deze laatste, naar Gerbrandy 2011. Af en toe is dat echter onmogelijk, omdat sommige referenties iets uitgebreider worden besproken in de proefschriftversie dan in de handelseditie - het gaat dan vooral om Appendix B, de Classificatie van specifieke verwijzingen in *Zilverzonnige en onneembare maan*. In zulke gevallen wordt er verwezen naar Gerbrandy 2009.
174 '[P]seudolandloperij in Frankrijk' is belangrijk in *Liedboek der oorlogen en feesten van al-Haqq*, zo verraadt de blurb al, en ook A.D. heeft het genoegen gehad als 'vagans met luize- en vlooievolk door Vlaanderen en half Frankrijk' te trekken (1994:246).
175 Zie: www.villers-sur-mer.fr/ot/decouverte/nature/falaises.php.
176 Zie: Rose, H.J. - (1972) *A Handbook of Greek Mythology*. Londen, Methuen: 169-170, 179.
177 Het moet opgemerkt dat Bartosik een artikel over Hamelinks vroege poëzie de titel 'Jacques Hamelink en het gamma van de nacht' gaf (Bartosik 1977:730).
178 Een hoogst uitzonderlijk moment zoals dat dat beschreven wordt in de aantekening bij 'Ze laten me' uit *Folklore Imaginaire de Flandre* (1994:200).
179 Zie: Liu 1969:43-47;51-57 in Gerbrandy 2011:135.

180 Zie: Li Zeng - (1998) Ambiguous and Amiss: Li Shangyin's Poetry and Its Interpretations. In: *Southeast Review of Asian Studies*. 30:137-150.

14. Conclusie

In het eerste deel van dit proefschrift heb ik een schema ontwikkeld dat de metapoëzie systematiseert aan de hand van de belangrijkste elementen die ze behandelt. Het gaat om een dubbel, communicatief schema, dat bestaat uit de ‘wereld van de tekst’ - aan de hand daarvan kan een gedicht worden ingedeeld - en de ‘wereld buiten de tekst’.

	literair		extraliterair		
		context			
zender --->		*bericht*--->		ontvanger	WERELD BUITEN DE TEKST
		contact			
		code			

	literair		*extraliterair*		
		context			
zender --->		*bericht*--->		*ontvanger*	*WERELD VAN DE TEKST*
		contact			
		code			

In de ‘wereld buiten de tekst’ spelen dezelfde actoren en factoren als in de ‘wereld van de tekst’ maar gaat het om mensen van vlees en bloed, de echte realiteit, niet die van papier. Doordat de ‘wereld buiten de tekst’ in het systeem is opgenomen, kunnen de dingen die de dichter doet buiten de literatuur in de strikte zin ook in het onderzoek betrokken worden. Het is daardoor onder andere mogelijk interviews te gebruiken in de analyse van het oeuvre.

Kijken we naar de zender in de ‘wereld buiten de tekst’, dan zijn we snel uitgepraat. We zien namelijk dat Hamelink mettertijd veel minder aanwezig is geworden. Deze zender wil zijn poëzie, zijn boodschap voor zich laten spreken. Hij lijkt erop te rekenen dat de lezer, de ontvanger zijn weg zelf naar zijn verzen zal vinden en zoekt geen contact buiten zijn werk. Hamelink is geen dichter die zich engageert in de extraliteraire context. Hij is geen opiniemaker die in praatprogramma's opduikt. In de hedendaagse literaire context is hij eveneens zo goed als onzichtbaar. Hamelink heeft zich in het verleden wel eens geëngageerd,

bijvoorbeeld bij het Fonds voor de Letteren of in de redactie van *Tirade*, maar zulke initiatieven liepen steeds slecht af. En gaf de jonge auteur zeer geregeld interviews, dan verkiest de oudere dichter de stilte. In een zeldzaam recent gesprek met Angela Van der Elst heeft hij verklaard dat hij eigenlijk niet van plan was nog interviews te geven sinds hij het veertien, vijftien jaar geleden voor het laatst deed (Hamelink in Van der Elst 2008). Dit, zei Hamelink,

> [o]mdat ik afgezien van wat er van mijn hand op papier staat bij voorkeur volmaakt ongezien en onbekend wil blijven. Het enige wat ik waarlijk te zeggen heb staat in mijn bundels, en de rest is gebabbel. Let wel: ik ben niet tegen de media, zonder dat is er geen rechtsstaat, geen democratie. Maar al die nevenactiviteiten van literatoren zijn de sluierstaarten die eraan hangen, en niet de vis zelf. [...] Vergelijk het met een steentje in de vijver gooien. Je doet het en ziet kringetjes ontstaan. Dat kunnen golfjes worden, hoge zelfs. Maar dat is niet hét werk; dat zijn de prijzen, de aandacht, het circus om kunst heen. En mensen kunnen zich daarin verliezen, gaan steeds meer steentjes gooien, worden publicist, meningenventileerder. Terwijl het enige wat de stenengooier moet doen dit is: heel goed dat steentje taxeren. Wat doet het? De wereld eromheen gaat misschien golven, maar waar het om gaat is de steen (Hamelink in Van der Elst 2008).

Hamelink wil ‘oprecht onthecht’ zijn, dus bewaakt hij zichzelf: ‘Ik leef met mijn vrouw, de tuin, enkele vrienden en kennissen, en de literatuur. Incidenteel ben ik wel eens even opgegaan in die golfjes, maar daarna heb ik dan zeker een week afschuw van mezelf. Omdat ik trouwbreuk heb gepleegd’ (Hamelink in Van der Elst 2008). Het is de dichter dan ook al overkomen dat hij iemand hoorde zeggen: ‘Hamelink, die is toch al dertig jaar dood?’ (Hamelink in Van der Elst 2008).

De verwantschap van de twee onderdelen van het schema moet duidelijk maken dat het verband tussen metapoëzie en de wereld belangrijk is. Scholes ontkende die link door de metaliteratuur af te doen als steriele navelstaarderij (Scholes 1979:218). Een van de voornaamste stellingen die ik in dit proefschrift heb willen bewijzen, is dat metapoëzie erg op de wereld betrokken en dus in zekere zin geëngageerd kan zijn. Hamelinks metapoëzie is meestal tegelijk cultuurkritiek. Gedichten die uitspraken bieden over de figuur van de dichter houden niet zelden een commentaar in op de wereld waarin hij leeft. De ik-figuur legt de vinger op de zere plek - het gebrek aan kennis van en respect voor de traditie - en blijft bewust hoopvol. De ‘wereld van de tekst’ is gericht op de ‘wereld buiten de tekst’.

In het eerste deel is ook gesteld dat de metapoëzie van een auteur niet zomaar als een toegangspoort tot zijn poëtica mag worden beschouwd. Het gedicht is in de eerste plaats een

literair werk, geen egodocument. De lezer wordt geacht de dichtersfiguur in het gedicht, in de 'wereld van de tekst' niet te vereenzelvigen met de dichtersfiguur achter het gedicht, in de 'wereld buiten de tekst'. De lezer moet overigens steeds een gepaste afstand bewaren, ook wanneer het om uitspraken van de dichter van vlees en bloed gaat. Hij kan immers even onbetrouwbaar zijn als zijn personage.

Dit alles neemt uiteraard niet weg dat er vele overeenkomsten kunnen zijn tussen het poëtische werk van een man en de uitspraken die hij doet in een niet-poëtische context. In het tweede deel van dit proefschrift werd een auteursportret van Jacques Hamelink getekend. De ideeën die hij in zijn essays ventileerde, bleken te overlappen met de ideeën in zijn gedichten. Hamelink stopte met het schrijven van essays in het midden van de jaren tachtig, maar de overtuigingen die hij erin uitdrukte, komen ook in zijn recentste poëzie nog aan bod.

Ik bespreek deze ideeën en de manier waarop ze aanwezig zijn in Hamelinks poëzie, in de 'wereld van de tekst'.

I. De onpersoonlijke poëzie

De vroege poëzie kan, algemeen gesproken, onpersoonlijk worden genoemd. Dat heeft voor een groot stuk te maken met de manier waarop de zender in beeld komt. *Eerste gedichten* biedt schaduwtheater, een schimmenspel. In de vroegste verzen is de dichter een weinig geïndividualiseerde, akelige en enigmatische onheilsprofeet. Hij is een heks die de toekomst voorspelt en verheelt. Hij verbergt taal en teken in het landschap. In latere vroege gedichten is hij eerder een gids in een raadselachtige wereld, in 'Rorschachland' (1986a:94). De dichter neemt zijn plaats in de maatschappij in en ontkent die tegelijkertijd. De relatie van de ik-figuur en het volk kan omschreven worden als *living apart together*. Al te vaak wordt hij als uitschot beschouwd door de onwetenden.

Als er in de vroegste gedichten een mens verschijnt, is hij veel vaker een *loser* dan een succesvol kunstenaar. De creatieve daad die een wapen kan zijn in de strijd tegen de tijd komt wel af en toe aan bod, maar men kan blijven twijfelen aan het succes ervan. In de vroegste metapoëzie is er weinig glorie te bespeuren. Alles is er bij voorbaat verloren. De mens in Hamelinks vroege poëzie verlangt hevig naar wat voor de geboorte en na de dood komt. Voor hem is het leven een poging tot reïntegratie. Hij is van zijn geboorte af een '[b]etrekkende mens', maar niet ieder mens is zich daar altijd even goed van bewust (1986a:27). De dichter is

dat wel. Hij kan zichzelf bij leven en welzijn al verliezen. De ogenblikken van slaap en dronkenschap zijn het vruchtbaarst voor de poëzie.

De dichter moet zichzelf tot op zekere hoogte verloren hebben voor hij aan de slag kan. Heel machtig en actief is hij niet. Tijdens het schrijven overkomen de dingen hem grotendeels. Het creatieve proces is een combinatie van het dyonisische - toeval, cadeaus, spelen - en het apollinische - hard werken. De kunstenaar wordt verondersteld een gave te hebben.

Er is aandacht voor wat er achteraf met het werk van de dichter gebeurt. *Out there* leeft de poëzie nauwelijks. Soms lijkt een gedicht hierover postpoëtisch. Vaker is er hoop of - eerder - hardnekkigheid. Dat de dichter vasthoudend is, betekent echter niet dat hij in de verzen aanwezig is als een sterk uitgesproken ego. De dichtersfiguur is soms bijna geheel verdwenen uit het gedicht, herleid tot 'bladrest' (1986a:69).

De dichter is niet onder een hoedje te vangen. Hij is, zich als geen ander rekenschap gevend van wat Bartosik de 'geologische tijd' heeft genoemd (Bartosik 2006:5), tegelijk bescheiden en verheven. Hij lijkt zich steeds tussen twee werelden te bewegen. Hij is altijd, op een of andere manier, een vreemde in een vreemd land.

In de latere van de vroege gedichten wordt vaak een ontvanger, een jij die lezer en geliefde kan zijn, aangesproken. Hij heeft tenslotte ook een verantwoordelijkheid. Waarom is het zo belangrijk dat de poëzie de jij-figuur bereikt? In de poëzie die 'mensgesteente' is, wil de dichter voortleven (1986a:74). Het gedicht bewaart wat des mensen is en heeft bijgevolg een historische functie. Verder is de poëzie een vorm van verantwoordelijkheid, een taak, die met bewustzijn te maken heeft. Het gedicht lijkt de aanloop te moeten zijn tot iets anders.

De dichter droomt van een onverstoorbare verstandhouding en wederzijdse toewijding. Dichter en lezer kunnen een intiem contact bereiken, zeker wanneer meer met de ingewanden dan met het hoofd gelezen wordt. Weinig mensen zijn er echter toe in staat te doen wat de dichter van de lezer verwacht. Dichters (h)erkennen elkaar. Dichter en lezer, zender en ontvanger zijn vaak een en dezelfde persoon. Wie schrijft, leest. Wat een gedicht over het schrijven/een schrijver lijkt, kan vaak ook een gedicht over het lezen/een lezer zijn - een voorbeeld is 'Het ongemunt uur' (1986a:64). Er lijkt een gemeenschap van duistere dichters, duistere lezers te bestaan, waarin de hoofdfiguur - die in deze gedichten vaak in een wij opgaat - zich meer thuis voelt dan in de maatschappij. In deze gemeenschap gelden andere wetten, wordt een anderssoortige winst geteld. Maar de erkenning is niet universeel en algemeen, en ook wanneer het respect er is, is het niet altijd peis en vree in het land der letteren. In *Windwaarts, wortelher* staan een paar gedichten die over de relatie van een dichter

met zijn voorbeelden kunnen gaan. De dichter is een lezer van invloeden, van een literaire context, maar voelt op een bepaald moment de nood zich als een volwaardige, zogenaamd onafhankelijke zender te manifesteren door zijn voorbeeld aan te vallen. De confrontatie met een literair voorbeeld kan pijnlijk zijn, omdat het de illusie over de kwaliteit van het eigen werk kan doorprikken.

Naast de zender en de ontvanger is de code het belangrijkste element uit het schema in de onpersoonlijke gedichten. Wat de taal betreft, is de stiltethematiek essentieel. Het is een ideaal te kunnen communiceren zonder de omweg van woorden. De stilte draagt alle mogelijkheden van de taal in zich. Er moet wel een onderscheid gemaakt worden tussen twee vormen van stilte, die samenhangen met twee werelden. Er is de stilte van deze wereld, die angstaanjagend is. En er is de stilte van de wereld van de ongeborenen en de doden, waar hevig naar verlangd wordt.

Tijdens zijn leven op aarde zou de mens zich beter zo stil mogelijk houden, maar in de vroegste gedichten zijn veel primitieve geluiden, kreten en schreeuwen hoorbaar. Waarom maakt de mens lawaai? Dat doet hij ten eerste om zijn aangeboren angst - de mens heeft geen houvast en zwalpt als een dronkelap door het bestaan - te bezweren, en ten tweede omdat hij droomt van een scheppingsdaad. Uit dat laatste blijkt dat de mens behoorlijk naïef is. Hij is een machteloze en kan zich niet uitdrukken.

Voor een groot stuk ligt dat aan de mens - ‘Woord, maar ik ben alweer tekortgeschoten’ (1986a:29). Als de mens erin slaagt iets te verwezenlijken met de taal, dan is het niet veel goeds. Wanneer het om liegen en manipuleren gaat, schiet de mens niet tekort. Maar er kunnen ook vraagtekens geplaatst worden bij de aard en kwaliteit van de menselijke taal, duidelijk een tweederangsinstrument vergeleken met het medium dat de natuur ter beschikking heeft, de muzikale en niet mis te verstane taal waar de mens jaloers naar verlangt (‘Geef me een vogelkreet als stem’) (1986a:26). Uiteraard hangt dit samen met de gewenste *regressus ad naturam*.

De mens is beter ter tale wanneer niet alle lampen in zijn hoofd branden, wanneer hij zichzelf kwijt is. Op zogenaamd lucide ogenblikken kan de mens slechts wat bazelen in een taal die hem met vervreemding vervult. Zijn beste momenten beleeft hij in zijn slaap en dronkenschap. Dan is er een uitdrukkingswijze mogelijk die bepaald duister is - het hermetisme komt hier geregeld aan bod.

Rekening houdend hiermee, moet er een onderscheid gemaakt worden tussen de dagelijkse omgangstaal en de taal van de dichter. De eerste is de knoeiboel die de mens van de taal gemaakt heeft. Hij heeft haar gecorrumpeerd, verzwakt. De taal is bijvoorbeeld

statisch geworden, wat indruist tegen de natuur van het gedicht. De economische beeldspraak die in *Eerste gedichten* vaak gebruikt wordt, maakt duidelijk dat we onze prioriteiten verkeerd hebben gelegd en dat we er daardoor bekaaid vanaf zijn gekomen. Er heerst een razende spijt. De woede om wat de mens met de taal heeft laten gebeuren hangt samen met de woede om wat hij heeft laten gebeuren in het algemeen.

Zoals Bartosik geschreven heeft, staan in *Oudere gronden* de vormaspecten van de taal centraal, het lyrisme versus de onwennige en pasklare taal (Bartosik 1977:734). In *Geest van spraak en tegenspraak* ziet hij de aandacht uitgaan naar de te luidruchtige en tijdgebonden boodschap. De eenvoudige betekenis van het gedicht en de begrenzing van de dichter als sprekend subject worden daar gerelativeerd. De poging om de pretaal te benaderen, de betrachting om zo stil mogelijk te spreken en een ondubbelzinnige boodschap te vermijden leiden naar meer anonimiteit; Bartosik heeft erop gewezen dat een en ander in *Windwaarts, wortelher*, *Witvelden, inscripties* en *Hersenopgang* verstrekkende gevolgen heeft gekregen, zoals de personificatie en de volmaakte onafhankelijkheid van de taal (Bartosik 1978a:306). Vanaf *Windwaarts, wortelher* worden de gedichten volgens hem (Bartosik 1978a:356) iets hoopvoller en toekomstgerichter: ‘Rupstrage woorden / zijn onderweg / naar een warme rood / geademde luchtbel’ (1986a:89). Taal en adem hebben en bieden mogelijkheden, ook buiten de poëzie. Er is sprake van een ‘lingua franca van het gevoel’ (1986a:95): het verlangen naar stilte en het verlangen naar een voertaal die iedereen verstaat, vormen voor Bartosik geen *contradictio in terminis* (Bartosik 1978b:34). Er wordt, zoals hij poneert, gezocht naar nieuwe communicatiemiddelen, die in verband te brengen zijn met de stilte (Bartosik 1978a:356). De taal wordt bijvoorbeeld gereanimeerd met behulp van de natuur zoals in ‘Vinger en lip’ (1986a:100). Er wordt op een zachtere, stillere manier en met meer respect voor verleden en doden gecommuniceerd door middel van - het beeld - rook. Kortom, hoezeer de taal ook - samen met de mens - verloederd is, alle hoop is op haar gesteld.

De **zwaartepunten** in de ‘wereld van de tekst’ van Hamelinks onpersoonlijke poëzie zijn hieronder schematisch voorgesteld.

	literair		extraliterair		
		context			
zender --->		*bericht*--->		**ontvanger**	WERELD BUITEN DE TEKST
		contact			
		code			

II. De persoonlijke poëzie

In Hamelinks latere, niet meer onpersoonlijke poëzie is de zender geen schaduw meer, maar een uitgewerkt personage, een ik van wie we een uitgebreid portret krijgen. De figuur wordt ingekleurd met persoonlijke details. De gedichten bieden een beeld van de achtergronden van de spreekstem, zijn geschiedenis, zijn familieleven en het feit dat hij een dichter is, wordt daarmee verbonden. Er is in het schema van de 'wereld van de tekst' dus een verbinding te leggen tussen de zender en de extraliteraire context. In *Responsoria* is het dichterschap bijvoorbeeld in verband gebracht met het stilzwijgen van de moeder, in *Herinnering aan het verdwenen licht* met het lezerschap van de vader.

De grote aandacht die er in de persoonlijke poëzie is voor de inspiratie maakt de betrokkenheid van de dichter op de (extraliteraire en literaire) context eveneens duidelijk. De inspiratie laat zich niet door hem dwingen. Zij komt wanneer zij komt. De poëzie laat zich niet forceren, maar het is wenselijk dat de mens wat meer aandacht voor haar zou hebben wanneer zij zich manifesteert. In *Tweede gedichten* lijkt de poëzie weg te kwijnen in deze '[s]chlechte Zeit für Lyrik' (Brecht 2003:94).

Net als in de onpersoonlijke is de ontvanger in de persoonlijke gedichten geen zekerheid. In enkele gedichten wordt een portret geschilderd van een lezer die in staat is tot de liefdevolle lectuur waarvan gedroomd wordt. De dichter die de hoofdrol speelt, is zelf een lezer die met overgave een tekst kan lezen. Dat bleek al uit sommige vroege gedichten, uit 'Vriend' bijvoorbeeld, maar in de persoonlijke poëzie zijn de dingen meer uitgewerkt (1986a:55). In *Sacrale komedie* krijgen we de meest uitgebreide proeve van het lezerschap van de ik-figuur. In dat boek is er aandacht voor de ontvanger, maar ook voor de zender, dus voor de link, zelfs voor de identiteit tussen die twee elementen. Belangrijk daarbij is uiteraard ook de literaire en extraliteraire (hier vooral de familiale) context, waartoe de Bijbel behoort.

Door in te zoomen op *Sacrale komedie* krijgen we een overzicht van alles wat belangrijk is in de persoonlijke poëzie. De lezer, de ontvanger verraadt zich geregeld, bijvoorbeeld in een woord als 'dus', wat al aangeeft dat hij nadenkt en conclusies trekt (1987:13). Dat doet hij niet op de wijze van de op succes beluste, in wezen liefdeloze ingenieur uit de proloog, een gedicht dat duidelijk maakt wat hij niet moet doen. De lezer die in *Sacrale komedie* aan het woord is, leest en leeft met de neus op de tekst, dat wil zeggen hij is uiterst aandachtig en hij interpreteert met hoofd, hart en buik. Hij is emotioneel betrokken, hij identificeert zich (bijvoorbeeld met Jakob), hij heeft een standpunt (bijvoorbeeld wat de zaak Kaïn betreft). De lezer zoekt en aarzelt. Hij leest wat er staat en wat er niet (met zoveel

woorden) staat. Hij vult de tekst aan met zijn eigen verhaal. De lezer is een dichter die betrokken is op de literaire context, in dit geval op een van de belangrijkste boeken uit de westerse cultuur. Met die traditie gaat de lezer/dichter respect- en liefdevol om, zelfs wanneer het anders lijkt, maar hij neemt ook zijn vrijheden.

In deze duidelijk intertekstuele bundel komen meer elementen uit het schema aan bod dan de verbinding zender-ontvanger-literaire context. Er is aandacht voor de taal, voor de code. Voor een performatieve taal in de creatiegedichten, waarin het benoemen een scheppingsdaad is. Voor de o zo schitterende maar in wezen destructieve taal van de slang. Voor de holle en onmachtige taal na de zondeval, inclusief taboewoorden en een arbitraire logica.

Het element contact neemt een belangrijke plaats in in de gedichten over Abraham en Christus. Daar wordt duidelijk hoe belangrijk het mondelinge kan zijn. Als er een verhaal verteld wordt, lijkt het hoe minstens even belangrijk als het wat. Wanneer het over Isaak gaat, bijvoorbeeld, vraagt de ontvanger de zender lacherig te vertellen, want alleen daardoor kan het gruwelijke ingang vinden, aanvaardbaar worden. Ook in een geschreven tekst kan het mondelinge element, het feit dat er een welbepaalde toon uit de zo lang geleden neergeschreven woorden opklinkt, van kapitaal belang zijn. De zo lang geleden neergeschreven woorden: het schriftelijke heeft wel een troef die het mondelinge niet heeft. *Verba volant, scripta manent*: wat op papier staat, of wat in stenen tafelen staat gegrift, is definitief en bindend.

Een belangrijke schrijversfiguur in *Sacrale komedie* is Mozes. Wat het schrijven betreft, is er Iemand die het hem ingeeft; er is een voorbeeld. Het schrijven is slechts een facet van zijn moeilijke taak. Hij moet de mensen bevrijden, hij moet hen door de woestijn naar het beloofde land leiden. Dat is niet eenvoudig, want de mens is zondig. Mozes is overigens zelf geen model. Ook deze schrijver is een ‘Brokkellip’ (1986a:94). En wat erger is: de man is een heethoofd.

Het feit dat de mensen niet goed leven, hangt samen met het feit dat ze niet (goed) lezen. Het wetboek van Samuel werd verwaarloosd door de koningen, met alle gevolgen van dien. Het literaire en extraliteraire gaan hand in hand.

Heel misschien heeft het feit dat de mensen het belang van de literatuur onderschatten iets te maken met wat ze in haar begindagen was. Oorspronkelijk was de poëzie een vorm van ontspanning na zware arbeid en ter glorificatie van zichzelf. Lamech is bij Hamelink de eerste dichter, en die ontwikkeling - het ontstaan van de kunsten in het algemeen - is verbonden met geweld. Poëzie kan een middel zijn om wraak te nemen. Het woord is een daad. Het

aansteken van een toorts in de duisternis om de medemens te leiden, of een *uppercut* voor diezelfde medemens. In ieder geval is het een daad.

Schematisch zijn de **zwaartepunten** in de 'wereld van de tekst' van Hamelinks persoonlijke poëzie als volgt weer te geven.

	literair		***extraliterair***		
		context			
zender --->		*bericht*--->		***ontvanger***	*WERELD VAN DE TEKST*
		contact			
		code			

III. De geontindividualiseerde poëzie

Ook in de geontindividualiseerde poëzie is de zender erg belangrijk, de dichter die trots en bescheiden, een marginaal en een meester is. Een schoolmeester - een variant op de gids - is hij in *Folklore Imgainaire de Flandre* in de allerletterlijkste zin. Dichtersfiguur Aarnout Dees wil de mensen die dingen leren die er voor hem toe doen - ongetwijfeld zal niet iedereen het met hem eens zijn wat zijn leerplan betreft.

Dees lijkt de mensen te willen leren leven. Hoe verhoudt hij zich tot hen? De Zeeuws-Vlaamse volksaard zit duidelijk in hem, maar hij is ook een buitenbeentje, onder andere door zijn dichterschap. De dichter staat op zijn vrijheid en laat zich niets opdringen - zelfs niet door de lezer die zeer dicht in de buurt van het aanspreekbare jij komt, Petrus Dieleman. De auteur maakt die lezer bij momenten (graag) iets wijs. Hij zet hem bijvoorbeeld op het verkeerde been door hem - al dan niet bewust - een verkeerde bron op te geven in de marge van een gedicht. De dichter is per definitie - zo nu en dan, een beetje - onbetrouwbaar.

Als Dieleman de ideale lezer is, dan is het duidelijk dat de dichter en de lezer het niet altijd met elkaar eens hoeven te zijn. Er is liefdevolle toewijding, er is wederzijds respect, maar de lezer is geen horige slaaf van de dichter. Wat het element ontvanger uit het schema betreft, is het verder duidelijk dat zijn onderneming onzeker maar mooi is. Ze wordt een '[z]weving' genoemd (1994:35). De lezer zoekt naar coherentie, verbindt gedichten met elkaar en probeert zo duistere passages te verhelderen. Hij gooit al zijn gewicht in de schaal. Iedere lezer is anders: iedereen spreekt zijn persoonlijke culturele bagage aan bij het

interpreteren. De dichter die zijn eigen belangrijkste en wellicht meest kritische lezer is, begrijpt zijn gedichten, tussen haakjes, soms zelf niet, wat de waardering ervoor niet hoeft uit te sluiten. Het gedicht lijkt de dichter vaak meer te beheersen dan omgekeerd, ook tijdens het schrijven. De auteur is niet helemaal *in control* tijdens het schrijfproces, dat nochtans hard werken is. Een geheel gedicht cadeau krijgen is zeer zeldzaam.

Men kan verrast worden door het eigen werk. De idee van de heilige auteursintentie en de goede lezing als reconstructie daarvan komt hier dan ook op de helling te staan. Af en toe is er echter sprake van kritiek op de kritiek, en dan vooral op de ongeïnteresseerdheid of de betweterigheid van de ontvanger. Er zijn lezers die niet deugen. Genre-aanduidingen en andere literaire etiketten die sommige ontvangers graag zien, zijn twijfelachtig, ook wanneer ze met de beste bedoelingen uitgedeeld worden.

Zoals in de persoonlijke poëzie, is de dichtersfiguur in *Folklore Imaginaire de Flandre* erg gericht op de context: op de extraliteraire - de inspirerende heimat - en op de literaire - teksten van onder anderen Antoon Rooze. Wat de relatie dichter-dichter betreft, blijkt alleen al uit de constructie van de bundel dat originaliteit een overroepen concept is. De intertekstualiteit is alomtegenwoordig, ook als je ze niet ziet. De hele literatuur, de hele wereld is een netwerk van teksten. In dat netwerk zijn niet alle voorlopers bekend. We hebben nooit een volledig beeld van de traditie. De oude teksten die we wel kennen, moeten bewaard en levend gehouden worden.

Oude dingen bewaren en levend houden. Er is in *Folklore Imaginaire de Flandre* behoorlijk wat aandacht voor de aard en functie van wat in het schema de boodschap heet, de poëzie. In *Groot eiland* is poëzie naast een baltsen een daad van ontkenning. Met de schone letteren wil de man de vrouw aan de haak slaan en een nieuwe, eeuwiger wereld creëren, een paradijs waar de geliefden nog lang en gelukkig kunnen leven, een Eden waar de naderende dood - de dichter is een stuk ouder dan zijn uitverkorene - niet bestaat. Dat sluit aan bij de opvatting van poëzie als een middel om mensen vast te leggen voor zichzelf en het nageslacht - in de persoonlijke gedichten en in de monumenten voor de dode ouders in het bijzonder was dit motief al aanwezig. De droom van *eternity through poetry* bestaat bijvoorbeeld met betrekking tot het jeugdvriendinnetje Anna. Maar de poëzie moet het ook op een levendiger, dynamischer manier mogelijk maken de lieve doden vast te houden. Het gedicht is een communicatiemiddel dat de kloof tussen twee werelden moet overbruggen, zoals het gebed. Via zijn poëzie wil de dichter zijn zoontje de traditie influisteren.

De taal, de code komt in enkele gedichten aan bod. Er wordt een onderscheid gemaakt tussen dialect en standaardtaal. De jonge Dees had een voorliefde voor het dure woord; de

oudere verkiest ook in de poëzie zonder enige aarzeling de - letterlijke - moedertaal, die meer gevoelswaarde heeft. Door het gebruik van het dialect is er meer kans op misverstanden. Maar dat kan als een pluspunt worden beschouwd.

De taal speelt ook een rol in *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman*. De stilte die in *Eerste gedichten* boven het menselijke spreken werd verkozen, wordt gezocht in de 'evenaarstiltezones' (1997:7 en 1997:21). Verder wordt er gestreefd naar een taal zonder ruis, naar een onmiddellijk begrip, zoals beschreven staat in het slotgedicht.

Ook in deze bundel wordt de verbinding tussen de zender en de literaire context reeds duidelijk door de constructie, die hier (nog) doorzichtiger is dan in *Folklore Imaginaire de Flandre*. Als er een gevonden manuscript was, moet Hamelink het herschikt hebben, moet hij een deel van de gedichten uit hun reeksen gerukt hebben om ze onder te brengen in zijn eigen verband. Dit illustreert hoe ver een dichter kan gaan in het manipuleren van de traditie; deze bundel biedt een radicalisering van de ideeën die de constructie van *Folklore Imaginaire de Flandre* bood. De relativiteit van auteurschap en originaliteit wordt onderstreept, alsook het belang de traditie levend te houden door bepaalde ingrepen te doen, het oude op te nemen in een nieuwe constellatie.

Verder wordt in *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman* gefocust op de dichtersfiguur en zijn plaats in de extraliteraire context. Het hoofdpersonage wil een gids zijn, de bewaker van een niet (meer) gangbare moraal; hij is daardoor vaak *persona non grata* en wordt in wezen niet *au sérieux* genomen. Men gunt de dichter zelfs de meest bescheiden middelen niet. Hij doet nochtans veel voor het volk. Hij entertaint het, troost het met zijn muziek en bewaart in zijn verzen de avonturen die het bestendigd wil zien. Maar hij heeft ook een geheime tuin, die hij niet met het zogenaamde plebs wil delen. Als het moet, is de dichter zichzelf als publiek genoeg. Hij gaat in ieder geval voort op zijn elan.

Bij de dichter, de zender is er wel sprake van eenzaamheid, maar er is ook de trotse weigering mee te draaien in het circus waar *Poetry International* een facet van lijkt. Hij beleeft een eigen soort glorie. Dat de dichter een tussenpositie inneemt, is hier verbeeld door het feit dat hij altijd op weg is, onderweg tussen twee werelden. Dat is hij noodgedwongen, omdat de absolute vrijheid noodzakelijk voor hem is.

De historische kunstenaarsfiguren uit de laatste bundels zijn net als Frederik uit *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman* mensen voor wie hun werk, hun kunst alles is. De wereld rondom hen is hen niet gunstig gezind. Ssu-ma Ch'ien had door zijn kritische ingesteldheid, zijn durf aan cultuurkritiek te doen problemen met de heerser; Wouters werd naar de oorlog gestuurd. Zij lijken misschien eenzame enkelingen, maar beiden

voelen zich thuis in de traditie: Wouters in de artistieke, Ssu-ma Ch'ien in de familietraditie. De schilder en de geschiedschrijver hebben dus veel met elkaar en met de andere kunstenaarsfiguren in het oeuvre van Hamelink gemeen: hun passie of obsessie, hun aandacht voor wat aan hen voorafging, hun koppigheid, hun trots en hun geringe maatschappelijke positie.

In *Zilverzonnige en onneembare maan* is de vogel belangrijk. De vogel die het ideaal van de dichter is, is er een beeld voor de goddelijke inspiratie en de poëzie zelf, die zich nooit helemaal laten vangen. ‘Duivin met granietsneb’ contrasteert vergankelijkheid en eeuwigheid en laat een mens/dichter zien die zijn plaats zoekt tussen die twee. De literaire en de extraliteraire context lijken in *Zilverzonnige en onneembare maan* soms in een concurrentiestrijd te zijn verwikkeld. Het is de laatste, de natuur, die wint wat de eeuwigheidswaarde betreft. Natuur en cultuur worden onder andere tegen elkaar afgewogen in ‘Poëtica onder de roos’, waarin vele belangrijke elementen uit Hamelinks metapoëzie aan bod komen. Natuur-cultuur; de inspiratie; de taal; de zogenaamde pretenties van de dichter; de betekenis; het mysterie; de verschillende soorten tijd; de verhouding realiteit-literatuur, met andere woorden de relatie tussen de extraliteraire context en de boodschap. En de idee dat goede poëzie een betrokkenheid op de wereld vertoont. Het zijn de voornaamste bekommernissen van de dichtersfiguur die we aan het werk zagen in ‘De ornamentenversierde cither heraangeraakt’.

Schematisch zien de **zwaartepunten** in de ‘wereld van de tekst’ van Hamelinks geonti ndividualiseerde poëzie er als volgt uit.

	literair		***extraliterair***		
		context			
zender --->		*bericht*--->		***ontvanger***	*WERELD VAN DE TEKST*
		contact			
		code			

In het voorgaande zal al duidelijk geworden zijn dat Hamelink zijn overtuigingen door de jaren heen trouw is gebleven. Er zijn wel een paar verschuivingen. Een eerste verschuiving betreft de code. Die is in de loop der jaren minder vaak het onderwerp geworden van expliciete metapoëtische gedichten. In Hamelinks vroege metapoëzie was zij een van de

zwaartepunten; in het latere werk komt zij minder vaak aan bod. Dat neemt niet weg dat het belang van de taal duidelijk is in de recentere gedichten. Er zijn een paar belangrijke linguïstische eigenaardigheden aan te wijzen, die Müller-Zettelmann als impliciete metapoëzie zou beschouwen (Müller-Zettelmann 2000:215). Ten eerste is er het neologisme, dat in het vroege werk al prominent aanwezig was en daar vaak bestond uit een abstract en een concreet deel *à la* Celan. In de latere poëzie is het neologisme een middel om een verkorte beschrijving te geven en zijn de nieuwvormingen veel concreter. Ten tweede is er zeker in het recentste werk een vermenging van registers. Hamelink heeft in zijn poëzie niet alleen een gemengde tijd maar ook een gemengde taal, waarin dialectwoorden naast woorden uit de werken van de grote mystici en hedendaagse termen staan. Het lijkt te gaan om een poging tot reïntegratie van hoog en laag, een poging de taal in haar volle rijkdom te herstellen. Hamelinks taalgebruik kan beschouwd worden als een impliciet - een vormelijk - codegericht statement in deze verder bijna uitsluitend expliciete metapoëzie - metapoëzie waarin de elementen van het schema op een of andere wijze gethematiseerd zijn.

Een tweede verschuiving betreft de heilige drievuldigheid zender-context-ontvanger die in dit oeuvre het zwaartepunt vormt. Zoals bleek uit bovenstaand overzicht, is er het meest te zeggen over de zender in de ‘wereld van de tekst’. De dichter wordt in de onpersoonlijke, persoonlijke en geontindividualiseerde gedichten voorgesteld als iemand die tussen twee werelden staat/zweeft, of tegelijkertijd tot twee werelden behoort. Hij maakt deel uit van onze samenleving en toch ook weer niet; hij is een buitenstaander. In de persoonlijke *Tweede gedichten* lijkt de dichter - die even bescheiden als trots is, even platvloers als verheven - op zoek naar zijn plaats. In de geontindividualiseerde gedichten heeft hij - of Frederik - die gevonden op zee, dus onderweg, tussen twee werelden in, daar waar de vrijheid en een bijzondere vorm van contact mogelijk zijn en de sfeer van eeuwigheid hangt.

De zender is een *outsider*, maar hij heeft ook iets van een schoolmeester. In *Eerste gedichten* valt in ‘Dodemansgeest’ het woord ‘krijtwit’ (1986a:108). Dat kan beschouwd worden als een eerste indicatie. Een en ander wordt veel explicieter in de geontindividualiseerde poëzie, in de figuur van Dees en in een reeks als ‘Contra-scholarch’ uit *Kinksteen van Ch'in*.

Het schoolmeesterschap van de dichtersfiguur heeft te maken met de literaire context. Deze zender is ook een ontvanger. Hij is een zeer aandachtig lezer van werken die deel uitmaken van de traditie. Vooral in de persoonlijke en geontindividualiseerde gedichten wil hij zijn eigen ontvanger op die literaire context wijzen. In de persoonlijke poëzie, zoals in

Sacrale komedie, is het nog vrij eenvoudig: er is een bron, er is een ontvanger die een zender wordt en die de literaire context in zijn poëzie, in zijn boodschap integreert. In de geontindividualiseerde poëzie is Hamelink vaak veel minder duidelijk wat zijn bronnen betreft. In *Zilverzonnige en onneembare maan* - wellicht de extreemste, de bewust onvatbaarste bundel; de recentste werken zijn haalbaarder kaarten - zit een wirwar van verwijzingen die zich lang niet alle laten terugvinden en die zelfs wanneer de bronnen gevonden zijn niet altijd helder worden, zoals Gerbrandy heeft aangetoond (Gerbrandy 2011:135-136). Hamelink wordt daarom soms beschouwd als een lezerpester, wat volgens mij niet geheel terecht is. Beter lijkt het me de verwijzing met Gerbrandy (Gerbrandy 2011:446) te beschouwen als een vormelement en de vele verwijzingen iconisch, of een impliciet statement, te noemen. De woekering van referenties kan immers wat zeggen over de alomtegenwoordigheid van traditie, van de literaire context en over de relativiteit van originaliteit en auteurschap. Hetzelfde geldt voor de constructie van de bundels *Folklore Imaginaire de Flandre* en *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman*. Het moet wel opgemerkt dat deze impliciete elementen mogelijk alleen als statements worden (h)erkend omdat Hamelink deze ideeën ook expliciet verkondigt. Het expliciete (thematische) en impliciete (formele) gaan zeker wat de constructie van *Folklore Imaginaire de Flandre* betreft hand in hand. Zonder het verhaal van het zogenaamde pak van Sjaalman dat Hamelink in de 'Vingerwijzing' vertelt, zou de vormelijke constructie niet eens bestaan.

De sterke verbondenheid die er in Hamelinks oeuvre is tussen zender en literaire context, heeft te maken met de ontvanger en via hem met de extraliteraire context. In de onpersoonlijke *Eerste gedichten* uit Hamelinks Celanperiode leeft al het verlangen naar een ontvanger die een 'ansprechbares Du' zou zijn (Celan 2002:145). Er wordt geappelleerd aan zijn zin voor verantwoordelijkheid, hij wordt aangesproken. In de persoonlijke poëzie krijgen we het portret van enkele ideale lezers van religieuze boeken - in *Sacrale komedie* gedraagt de dichtersfiguur zich zelf als zo'n toegewijd ontvanger, in de geontindividualiseerde poëzie is dat niet minder het geval. Duidelijk wordt dat de lezer respect moet hebben voor het verleden, voor de traditie, maar dat hij die traditie niet mag bekijken als een artefact of relikwie. Het is de bedoeling het verleden levend te houden. De ontvanger mag daarom iets toevoegen aan de traditie - apocriefe boeken aan de Bijbel, een bundel als *Asael's Rust* die zijn hoogst particuliere leven met het hoogst particuliere leven van een ander verbindt en zo het gemeenschappelijke blootlegt. In de extraliteraire context moet er eveneens respect zijn voor de lessen uit het verleden, maar ook daar moet men niet bang zijn zelf een daad te

stellen. Het leven is, net als de poëzie, niet alleen een kwestie van conservatie, maar ook van innovatie. Het leven is, met andere woorden, renovatie.

Het belang van de verbinding tussen zender en ontvanger, het appèl aan de verantwoordelijkheidszin en daadkracht van de lezer dat van Hamelinks poëzie uitgaat, en de steeds aanwezige band met de context maken duidelijk dat Hamelinks metapoëzie zeer op de wereld en het leven gericht is, op de 'wereld buiten de tekst', en dat metapoëzie bijgevolg geen spel zonder inzet hoeft te zijn.

Het laatste woord komt de man toe die dit avontuur voor mij deed beginnen. De Bijbel, dat zo belangrijke boek dat Hamelink in zijn eigen boeken wou laten doorschemeren, speelt er een essentiële rol in (Hamelink in Ramaker 1977). Aan het einde van zijn artikel over *Herinnering aan het verdwenen licht* haalt Michel Bartosik enkele mogelijke (drog)redenen aan voor het vrij algemene stilzwijgen over Hamelinks werk dat eind jaren negentig nog veel groter was dan nu, en verwijst hij naar Northrop Frye (Bartosik 1999:300). Als we de citaten van Frye wat breder lezen en het woord geloof vervangen door een woord als menselijkheid, dan kunnen zijn statements in het raam van dit proefschrift eens te meer onderstrepen dat metapoëzie geen ijdel tijdverdrijf hoeft te zijn, maar dat over literatuur praten een manier kan zijn om te praten over het leven. Graag besluit ik met Bartosik:

> In zijn fijnzinnige studie over de bijbel en de literatuur, *De Grote Code*, stelt Northrop Frye dat twijfel niet een bedreiging is van het geloof maar wel de aanvulling ervan, en dat de werkelijke vijand van het geloof *'de geestelijke ongevoeligheid [is] die niet inziet waar men zich al die moeite voor geeft'* [...]. En verder: 'De taal waarvan de bijbel zich bedient is, kortom, de taal der liefde, die [...] waarschijnlijk de meeste vormen van communicatie zal overleven'. Jacques Hamelink is, o zoveelste paradox, een dichter voor de toekomst (Frye 1986:321 in Bartosik 1999:300).

Bibliografie

Deze bibliografie bestaat uit 7 delen: Primaire literatuur van Hamelink, Secundaire literatuur over Hamelinks poëzie, Secundaire literatuur over Hamelinks proza, Secundaire literatuur over Hamelinks essay, Interviews met Hamelink, Bronnen over metaliteratuur en Andere bronnen. In de Primaire literatuur van Hamelink en de Secundaire literatuur over Hamelinks poëzie is volledigheid nagestreefd. Drie uitzonderingen zijn gemaakt. Ten eerste zijn de verspreide publicaties van gedichten niet opgenomen. Ten tweede is er rekening gehouden met de wens van de auteur wat zijn vroege werk betreft: alleen het werk dat Hamelink als definitief beschouwt is hier behouden. Ten slotte is *Folklore Imaginaire de Flandre* alleen als geheel in de bibliografie opgenomen, gezien het belang van de constructie. In de andere delen van de bibliografie worden alleen die teksten vermeld die in dit proefschrift aan bod gekomen zijn.

Primaire literatuur

Hedayat, Sadegh; Hamelink, Jacques (vertaler en inleider) - (1965) *De blinde uil.* Amsterdam, Polak & Van Gennep.

Canetti, Elias; Hamelink, Jacques (vertaler) - (1967) *Het martyrium*. Amsterdam, Polak & Van Gennep.

Hamelink, Jacques - (1969) *Ranonkel of de Geschiedenis van een Verzelving*. Amsterdam, Van Gennep.

Musil, Robert; Hamelink, Jacques (vertaler) - (1969) *Drie vrouwen*. Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep.

Hamelink, Jacques - (1970) *De betoverde bruidsnacht. Mysteriespel voor stemmen.* Amsterdam, De Bezige Bij.

Hamelink, Jacques - (1970) Hamelinks afscheid van de letterkundigen. *NRC Handelsblad*, 30/10/1970.

Hamelink, Jacques - (1972) Met wandelende woord. *Ons Erfdeel*, 15:1:5-18.

Von Hoffmannsthal, Hugo; Hamelink, Jacques (vertaler) - (1972) *De vrouw zonder schaduw.* Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep.

Hamelink, Jacques - (1973) De schrijver als ademdief. *Snoecks* 73:49:81-83.

Canetti, Elias; Hamelink, Jacques (vertaler) - (1974) *Toneel*. Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep.

Hamelink, Jacques - (1974) *Afdalingen in de ingewanden.* Amsterdam, De Bezige Bij.

Hamelink, Jacques - (1975) *Groen vuur en andere geestverschijningen.* Utrecht, Knippenberg's uitgeverij. [Bloemlezing uit eigen werk. *Bulkboek*, 3, 37]

Hamelink, Jacques - (1976) Op weg naar de poëzie. In: Hamelink, Jacques - (1976) *Niemandsgedichten. Een keuze 1964-1975 met een toespraak*. Amsterdam, De Bezige Bij: 105-117.

Hamelink, Jacques - (1976) *Niemandsgedichten. Een keuze 1964-1975 met een toespraak*. Amsterdam, De Bezige Bij.

Hamelink, Jacques - (1976) *Een reis door het demiurgenrijk*. Amsterdam, De Bezige Bij.

Hamelink, Jacques & Steenvoorden, Ab - (1976) *Echo in blauw-zwart van zes fragmenten door Jacques Hamelink*. Leiden, De bange duivel. [Bevat 200 etsen en 6 fragmenten uit *Afdalingen in de ingewanden*]

Abu'l-Ala al-Ma'azzi; Hamelink, Jacques (vertaler) - (1977) *Zestien gedichten*. Utrecht, Salix Alba.

Hamelink, Jacques - (1977) Brief van 06/10/1977 aan Michel Bartosik (Fragment opgenomen in Bartosik 1978a)

Hamelink, Jacques - (1978) *De droom van de poëzie*. Amsterdam, De Bezige Bij.

Hamelink, Jacques - (1979) *Gehandhaafde verhalen*. Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep. [Daarin een selectie uit *Het plantaardig bewind* (1964), *Horror Vacui* (1966) en *De rudimentaire mens* (1968), de drie verhalenbundels waaruit voordien reeds een selectie was verschenen in *De boom Goliath* (1973)]

Hamelink, Jacques - (1979) Een drogbeeld - de Nederlandse poëziekritiek. *Raster*, 6:149-156.

Hamelink, Jacques - (1980) *In een lege kamer een garendraadje*. Amsterdam, Bezige Bij.

Hamelink, Jacques - (1980) Breakthrough. *Raster*, 15:98-99.

Manrique, Jorge; Hamelink, Jacques (vertaler) - (1981) *Strofen bij de dood van zijn vader.* Baarn, Atalanta Pers René Bakker.

Hamelink, Jacques & Bartosik, Michel - (1981) Brieven. *Poëziekrant*, 5, 4:9.

Hamelink, Jacques - (1981) Register II. *Tirade*, 25, 267:360-369.

Hamelink, Jacques - (1982) Register III. *Tirade*, 26, 274-275:174-179.

Hamelink, Jacques - (1982) Niet door de tuin en niet over de asfaltweg. *Tirade*, 26, 278-279:378-386.

Hamelink, Jacques (samensteller) - (1982) *Als een boom die bloeit en overwintert*. Baarn, Atalanta Pers. [Bloemlezing uit werk van andere dichters]

Hamelink, Jacques - (1983) *Uit een nieuwe Akasha-kroniek. Zeven openbare en esoterische imaginaties.* Amsterdam, De Bezige Bij.

Montale, Eugenio; Hamelink, Jacques (samensteller) - (1984) *De roos in de kermistent*. Vianen, Kwadraat. [Keuze uit de gedichten en het beschouwend proza door Jacques Hamelink]

Hamelink, Jacques - (1984) *Vijftien gedichten*. Baarn, Atalanta.

Hamelink, Jacques - (1985) *Vuurproeven: introducties tot mijn heterodoxie*. Amsterdam, De Bezige Bij.

Hamelink, Jacques - (1985) Coda. *Kruispunt*, 24, 97:136-141.

Hamelink, Jacques - (1986) *Eerste gedichten*. Amsterdam, De Bezige Bij. [Bestaat uit wat de auteur wil overhouden uit de bundels *De eeuwige dag* (1964), *Een koude onrust* (1967), *Oudere gronden* (1969), *Geest van spraak en tegenspraak* (1971), *Windwaarts, wotelher* (1973), *Witvelden, inscripties* (1974) en *Hersenopgang* (1975)]

Hamelink, Jacques - (1986) *Herinnering aan het verdwenen licht*. Amsterdam, De Bezige Bij.

Hamelink, Jacques - (1987) *Sacrale komedie.* Amsterdam, De Bezige Bij.

Hamelink, Jacques - (1993) *Tweede gedichten.* Amsterdam, Querido. [Bestaat uit wat de auteur wil overhouden uit de bundels *Stenen voor mijzelf* (1977), *Het rif* (1978), *Responsoria* (1980), *Ceremoniële en particuliere madrigalen* (1982) en *Gemengde tijd* (1984)]

Hamelink, Jacques - (1994) *A.D. Folklore Imaginaire de Flandre.* Amsterdam, Querido.
[waarin de voordien verschenen bundels *Asael's Rust* (1988), *Runen van de ruin* (1990) en *Groot eiland* (1992) zijn opgenomen]

Hamelink, Jacques - (1995) *Boheems glas*. Amsterdam, Querido.

Hamelink, Jacques - (1997) *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman*. Amsterdam, Querido.

Hamelink, Jacques - (1999) *Liedboek der oorlogen en feesten van al-Haqq.* Amsterdam, Querido.

Hamelink, Jacques - (2001) *Zilverzonnige en onneembare maan*. Amsterdam, Querido.

Hamelink, Jacques - (2003) *Kinksteen van Ch'in*. Amsterdam, Querido.

Hamelink, Jacques - (2007) *De Dame van de Tapisserie*. Amsterdam, Querido.

Hamelink, Jacques - (2010) *Germania,* een canto. Amsterdam, Querido.

Secundaire literatuur over Hamelinks poëzie

Adams, Wilfried - (1986) Hamelink & De Haes. *Diogenes*, 4, 3:270-271.

Andeweg, Agnes - (2001) Leedloos liefdesongeduld. *Roodkoper*, 6, 7:63-64.

Andreus, Hans - (1965) Al te poëtische poëzie. In: Borgers, Gerrit; Van der Vegt, Jan; De Vroomen, Pim (samenstelling en tekstbezorging) - (1990) *Verzameld proza*. Amsterdam, Uitgeverij Bert Bakker: 830-834.

Anker, Robert - (1982) De taal niet onder spanning gezet. *Het Parool*, 12/09/1982.

Anoniem - (1972) Een boeiende wereld vol poëzie: Jacques Hamelink: 'geest van spraak en tegenspraak'. *Brabants Nieuwsblad*, 04/04/1972.

Anoniem - (1973) Jacques Hamelink. *Bzzlletin*, 2, 4:2-4.

Anoniem - (1979) Het rif van Jacques Hamelink: de droom van de poëzie. *De waarheid*, 18/04/1979.

Anoniem - (1979) Het rif tussen dichter en lezer. *NRC Handelsblad*, 05/10/1979.

A .R. - (1969) Hamelink, woordmagiër. *De Gelderlander*, 29/08/1969.

Bakker, Martinus A. - (2000) Jacques Hamelink. Liedboek der oorlogen en feesten van al-Haqq. *World Literature Today*, 74, 2:414-415.

Bartosik, Michel - (1974) Tijd en reflexiviteit in de vroege gedichten van Jacques Hamelink. *Kreatief*, 8, 4-5:83-88.

Bartosik, Michel - (1977) Jacques Hamelink en het gamma van de nacht. *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 30, 9:730-739.

Bartosik, Michel - (1978) De poëzie van Jacques Hamelink 1961-1976. Ongepubliceerd proefschrift, ingediend aan de Vrije Universiteit Brussel.

Bartosik, Michel - (1978) Das ansprechbare Du: aspecten van Hamelinks poëtica. *Aurora*, 3, 12:12-48.

Bartosik, Michel - (1979) Jacques Hamelink: alle gestalten werden met funktie bedacht, met funktie verhard. *Tijdschrift van de Vrije Universiteit Brussel*, 20, 2:39-66.

Bartosik, Michel - (1981) Jacques Hamelink als silhouettist. *Dimensie*, 5, 4:1-13.

Bartosik, Michel & Hamelink, Jacques - (1981) Brieven. *Poëziekrant*, 5, 4:9.

Bartosik, Michel - (1997) Cursus Grondige Lectuur van Dichtbundels I [Over *Herinnering aan het verdwenen licht*]. Notities van Anneleen De Coux.

Bartosik, Michel - (1998) Cursus Grondige Lectuur van Dichtbundels II [Over *Het rif*]. Notities van Anneleen De Coux.

Bartosik, Michel - (1999) 'Is de wereld niet mooi soms?' Hamelinks koningsgraf. In: Callens, Johan; Geerts, Ronald; Van den Dries, Luk; Van Kerkhoven, Marianne (ed.) - (1999) *Peilingen. Teksten over Proza, Poëzie en Podiumkunsten.Ter nagedachtenis van Dina Hellemans.* Brussel, Vubpress: 281-302.

Bartosik, Michel - (2000) Cursus Hoogtepunten uit de poëzie [oa over 'Publiek interview', 'Uffizi' en 'Droomsteen' van Jacques Hamelink]. Notities van Anneleen De Coux.

Bartosik, Michel - (2003) Opgeslokt door schriftloosheid. Jacques Hamelink: 'The Cloud of unknowing'. *Poëziekrant*, 27, 6:42-45.

Bartosik, Michel - (2006) Stenen voor mijzelf. In: Anbeek, Ton; Goedegebuure, Jaap; Vervaeck, Bart (red.) *Lexicon van Literaire Werken* 71. Groningen, Wolters-Noordhoff.

Berger, Peter - (1965) Dubbelzinnige geboorte in poëzie van J. Hamelink: exuberante taalchaos. *Het vaderland*, 19/06/1965.

Berger, Peter - (1970) De stenen geboorte of het moederschap van Jacques Hamelink. *Kentering*, 11, 1:26-40.

Beurskens, Huub - (1982) De natuur heeft geen binnen. *De Groene Amsterdammer*, 16/06/1982.

Bloem, Rein - (1964) De smid en de poolvos: Jacques Hamelink en H.C. ten Berge. *Vrij Nederland*, 26/12/1964.

Bloem, Rein - (1967) In toom gehouden pathologische barok: Jacques Hamelink, een fenomeen. *Vrij Nederland*, 01/04/1967.

Bloem, Rein - (1973) Na Roland Holst. *Vrij Nederland*, 24/11/1973.

Bloem, Rein - (1975) Heer Bloem, je irriteert me. *Vrij Nederland*, 25/10/1975.

Bloem, Rein - (1977) Het woord in de mond. *De gids*, 140, 8:595-597.

Bloem, Rein - (1979) Het gevleugelde woord van Hamelink. *Vrij Nederland*, 07/04/1979.

Bloem, Rein - (1981) Het woord als geste: Jacques Hamelinks nieuwe bundel 'Responsoria'. *Vrij Nederland*, 03/01/1981.

Bloem, Rein - (1981) In gesprek. *Dimensie*, 5, 4:31-33.

Bloem, Rein - (1983) Jacques Hamelink: Van de eeuwige dag naar van dag tot dag. *Vrij Nederland*, 02/04/1983.

Bloem, Rein - (1984) Hamelinks evenwicht: het gebied tussen tuin en asfaltweg. *Vrij Nederland*, 20/10/1984.

Boenders, Frans - (1982) Madrigalen. *Kunst & Cultuur*, 15, 9:24-25.

Boomsma, Graa - (1981) Zoektochten naar het centrum: ‘Responsoria’ van Jacques Hamelink. *De waarheid*, 24/02/1981.

Bousset, Hugo - (1979) Jacques Hamelink: door het oog van de taal. *Ons Erfdeel*, 22, 5:699-710.

Bouwers, Lenze L. - (1974) Jacques Hamelink: Uit de steenrots een geheel nieuwe mens slaan. *Nederlands Dagblad*, 07/12/1974.

Breukers, Chrétien - (2010) Het eerste gedicht (13): Jacques Hamelink. *De Contrabas*, 12/04/2010.

Büch, Boudewijn - (1976) Ezel prikt in woordenboek. *Hollands Diep*, 2, 20:22.

Buysse, Maddy - (1972) Jacques Hamelink en France. *Septentrion*, 1, 2:31-37.

Cartens, Daan - (1992) Poëzie is mythologie. *Kunst & Cultuur*, 26, dec: 27.

Cartens, Daan - (1994) Uit familiale paperassen. *Kunst & Cultuur*, 27, okt: 29.

Casier, Hervé J. - (1988) ‘Sacrale komedie’ door Jacques Hamelinck [sic, A.D.C.]. *'t Kofschip*, 16, 3:27.

Cools, Guy - (1988) De paradoks van de meesterdromer. *De Morgen*, 02/09/1988.

De Coux, Anneleen - (2003) De ornamentenversierde cither heraangeraakt. *Poëziekrant*, 27, 5:62-65.

De Coux, Anneleen - (2003) Jacques Hamelink. Kinksteen van Ch'in. *Leesidee*, 9, 8:618.

De Coux, Anneleen - (2007) Jacques Hamelink. De Dame van de Tapisserie. *De leeswolf*, 13, 9:684.

De Coux, Anneleen - (2008) Permanente actualiteit en presentie. *Poëziekrant*, 32, 2:87-88.

De Coux, Anneleen - (2010) Minnedienst: Germania, een canto van Jacques Hamelink. *Poëziekrant*, 34, 7-8:22-24.

De Coux, Anneleen - (2011) ‘En ook dat, bij de god!, is gloria’. Jacques Hamelink en zijn Frederik de Zeeman: dichters met zout water in de adres. *Deus ex Machina*, 35, 136:67-72.

De Geest, Dirk - (1996) Hamelink, Jacques. Boheems glas. *Leesidee*, 2, 2:121.

De Geest, Dirk - (1998) Jacques Hamelink. Zeegezang inclusief Gesternten van Frederik de Zeeman. *Leesidee*, 4, 1:30.

De Geest, Dirk - (2001) Jacques Hamelink. Liedboek der oorlogen en feesten van al-Haqq. *Leesideeën Off Line 2000-2002*, 31/12/2001.

De Geest, Dirk - (2002) Jacques Hamelink. Zilverzonnige en onneembare maan. *Leesidee*, 01/04/2002.

De Poortere, José - (1976) Als een lichtschuwe priester. *De Periscoop*, 27, 2:2.

Dera, Jeroen - (2010) 'Van verdwenenen een tegenwoordigheid': mystiek in 'Germania, een canto' van Jacques Hamelink. *Dietsche Warande & Belfort*, 155, 4:609-617.

Deschoemaeker, Frans - (1978) De laatste gedichten van Jotie t'hooft. *De Periscoop*, 28, 3:2.

De Strycker, Carl - (2011) *Celan auseinandergeschrieben. Paul Celan in de Nederlandstalige poëzie*. Gent, proefschrift Universiteit Gent.

De Swert, Fred - (1973) Bezige-bij-poëzie. *De Periscoop*, 23, 9-10:2.

De Wit, Klaas - (1970) Verkillen met de sterren. *Leeuwarder courant*, 07/11/1970.

De Zanger, Jan F. - (1976) Poëtisch credo van Hamelink. *Boekenbus* 2, 3:56-60.

Ekkers, Remco - (1988) Een persoonlijke bijbel. *Poëziekrant*, 12, 1:7.

Elshout, Ron - (1994) Eeuwig, dagelijks. Over Tweede gedichten van Jacques Hamelink. *Ons Erfdeel*, 37, 2:264-266.

Elshout, Ron - (1995) De zoveelste spraakgestalte. Over A.D. Folklore Imaginaire de Flandre bezorgd door Jacques Hamelink. *Ons Erfdeel*, 38, 3:444-445.

Elshout, Ron - (1997) Iemandsgedichten als huldeblijk, groetenis: over de poëzie van Jacques Hamelink. *Ons Erfdeel*, 40, 3:351-361.

Elshout, Ron - (2002) Hernieuwde taal. Over 'Zilverzonnige en onneembare maan' van Jacques Hamelink. *Bzzlletin*, 31, 281:108-110.

Enklaar, Jattie - (1989) Auf der Spur der entflohenen Goetter: Dichter ueber Friedrich Hoelderlin. *Duitse kroniek: orgaan voor culturele betrekkingen met Duitsland*, 39, 1:55-65.

Fens, Kees - (1969) Achterwaartse poëzie van Jacques Hamelink. *De Volkskrant*, 30/08/1969.

Fokkema, R.L.K. - (1985) De dichter als waaghals. *Trouw*, 17/01/1985.

Friederichs, Wilbert - (1987) Zoeken in taal en testament. *De Gelderlander*, 21/11/1987.

Gabriëls, Katleen - (2007) De dame van de tapisserie. *Cutting Edge*, 02/04/2008.

Gerbrandy, Piet - (1998) Majestueuze zilverzeisschoonheid. *De Volkskrant*, 20/02/1998.

Gerbrandy, Piet - (1998) De stijl van een godin: vier 'Metamorfosen' van Jacques Hamelink. In: Fisser C.A.C.M. et al (ed.) - (1998) *Receptie van de klassieken X: Negen voordrachten en een interview*. Lunteren, Hermaion: 39-52.

Gerbrandy, Piet - (2000) In de woestijn van Abraham en Mohammed. *De Volkskrant*, 21/01/2000.

Gerbrandy, Piet - (2001) Aards poëet in wolktuniek. *De Volkskrant*, 16/11/2001.

Gerbrandy, Piet - (2003) Zoeken achter een blinde muur. *De Volkskrant*, 26/07/2003.

Gerbrandy, Piet - (2007) Aan de voet van Indigoberg. Jacques Hamelink en Li Shang-yin. *De Revisor*, 2007, 1-2:5-20.

Gerbrandy, Piet - (2007) Om minne moest alles verdaan. *De Volkskrant*, 28/09/2007.

Gerbrandy, Piet - (2009) *De Gong en de Rookberg. Intrigerende materie van H.H. ter Balkt en Jacques Hamelink.* Groningen, proefschrift aan de Rijksuniversiteit Groningen.

Gerbrandy, Piet - (2010) Wie hier binnengaat. *De Groene Amsterdammer*, 22/04/2010.

Gerbrandy, Piet - (2011) *De Gong en de Rookberg. Intrigerende materie van H.H. ter Balkt en Jacques Hamelink.* Groningen, Historische Uitgeverij. [Handelseditie van Gerbrandy, Piet - (2009) *De Gong en de Rookberg. Intrigerende materie van H.H. ter Balkt en Jacques Hamelink.* Groningen, proefschrift aan de Rijksuniversiteit Groningen.]

Gijsen, Wim - (1964) Het poëziedebuut van Jacques Hamelink: voortreffelijk werk. *Utrechtsch Nieuwsblad*, 31/12/1964.

Goedegebuure, Jaap - (1982) De zinloosheid van de zingeving. *Haagse Post*, 24/04/1982.

Govaart, Theo - (1965) Polariteit van leven en dood. *Kultuurleven*, 32, 4:278-284.

Graftdijk, Tom - (1972) Nieuwe boeken. *Soma*, 3, 23:50-54.

Herberghs, Leo - (1969) Aardemens. *Limburgs Dagblad*, 19/07/1969.

Hermans, Theo - (1979) Introduction. Durch and Flemish poetry. *Trends*, 2, 4:76-81.

Hermans, Theo - (1985) Kunstfluitersgedoe. Kroniek van de poëzie. *Neerlandica extra muros*, 45:67-71.

Heynders, Odile - (1994) Dichters lezen dichters, 1: Jacques Hamelink en Paul Celan. *Forum Letterkunde*, 35, 4:241-255.

Heynders, Odile - (1995) Correspondenties in poëzie, of Hoe we gedichten kunnen lezen. *Mederidianen*, 3:79-97.

Hofman, Bert - (1988) Jacques Hamelinks Sacrale komedie: een kardinaal erratum. *Woordwerk*, 6, 22:13-19.

Jager, Okke - (1974) Jacques Hamelink. *Uitgelezen Reacties op boeken*. 1974:40-47.

Jansma, Bert - (1965) Jacques Hamelink. Versierde eeuwigheid. *Contour*, 1, 4:121-123.

Jessurun d'Oliveira, H.U. - (1967) Twee werelden aan zee. In: Jessurun d'Oliveira, H.U. - (1967) *Vondsten en bevindingen. Essays over Nederlandse poëzie.* Amsterdam, Polak & Van Gennep: 196-236.

Jonkers, Han - (1964) Hamelink debuteert weer: nu met gedichten in ‘De eeuwige dag’. *Eindhovens Dagblad*, 19/12/1964.

Jonkers, Han - (1967) Poëzie als obsessie en wetenschap. Nieuwe bundels van Hamelink en Ten Berge. *Eindhovens Dagblad*, 11/03/1967.

Jonkers, Han - (1969) Andere werkelijkheid in ‘Oudere gronden’: Hamelink ‘Helder van onbegrip’. *Eindhovens Dagblad*, 28/06/1969.

Joppe, Jaap - (1979) Levante: gedicht van de week. *Rotterdams Nieuwsblad*, 24/02/1979.

Jury Jan Campert-prijzen - (1989) De ‘Campert-avond’: 16 december 1988, Stadhuis Javastraat, 's-Gravenhage. In: *Berichten vrienden Jan Campertstichting*, 5:1-37.

Keijsers, Piet - (1977) Niemandsgedichten. *Brabants Nieuwsblad*, 21/04/1977.

Kok, Eric - (2001) Oud orakel tracht te zingen. *Noordhollands Dagblad*, 25/09/2001.

Komrij, Gerrit - (1976) Groenenboom, of Het jongste dal in onze literatuur. *Vrij Nederland*, 18/09/1976. [ook enigszins gewijzigd in: Komrij, Gerrit - (1978) *Papieren tijgers*. Amsterdam, Arbeiderspers, 1979:150-156. En ook verschenen onder de titel ‘Dom als een komkommer & wegwijze kruk: Jacques Hamelink’ in: Komrij, Gerrit - (1998) *Lood en hagel: schimpscheuten en handtastelijkheden, een keuze*. Amsterdam, Arbeiderspers: 42-46.]

Kooijman, Bert - (1986) Herinnering aan het verdwenen licht van Jacques Hamelink. *Poëziekrant*, 10, 4-5:1-3.

Kooijman, Bert - (1987) Restauratie- en polijstwerk door Jacques Hamelink. *Poëziekrant*, 11, 2:13.

Kooijman, Bert - (1989) Asael's Rust van Jacques Hamelink, of De woekeringen van het maniërisme. *Poëziekrant*, 13, 2:11.

Kooijman, Bert - (1992) Nederlandse poëzie: is de poëzie vogelvrij? *Poëziekrant*, 16, 4:30-31.

Kooijman, Bert - (1994) Nederlandse poëzie. De tand des tijds... *Poëziekrant*, 18, 3:29-30.

Kooijman, Bert - (1994) Ridicule mystificatie. *Poëziekrant*, 18, 6:51.

Korteweg, Anton - (1977) Dichter wordt 'menselijker': Ernst maar ook groteske ironie en zelfspot in Hameli nks poëziebundel. *Het Parool*, 19/11/1977.

Krabbé, Tim & Scheepmaker, Nico - (1988) Droit de réponse. *Bzzlletin*, 17, 159:72-76.

Kroon, Dirk - (1983) Omwegen naar een centrum: elf dichtbundels van Jacques Hamelink. *Bzzlletin*, 11, 4:29-42.

Kusters, Wiel - (1977) Poëzie over de tong. *Bzzlletin*, 6, 50:67.

Kusters, Wiel - (1983) Wie weg is, is gezien. *De gids*, 146, 1:61-64.

Kusters, Wiel - (1983) Op de bodem van de lucht. *De gids*, 146, 4:288-291.

Kusters, Wiel - (1985) Een aanslag op het duister. *NRC Handelsblad*, 11/01/1985.

Kusters, Wiel - (1986) Gedichten van Jacques Hamelink: een vader die een moeder was. *NRC Handelsblad*, 06/06/1986.

Lava, Arthur - (1987) Met timbre van de tuinkabouter: kanttekeningen bij de hedendaagse dichtkunst. *De held*, 3, 1:32-35.

Lieske, Tomas - (1988) Poëziekroniek. *Tirade*, 32, 316:279-288.

Lindner, Erik - (2010) God ligt op een brancard. *Awater*, 9, 2:34-35.

Matthijsse, André - (1979) Deuropeningen bij Hamelink. *Het vaderland*, 10/03/1979.

Matthijsse, André - (1981) Nieuwe gedichten van Jacques Hamelink. *Het vaderland*, 03/01/1981.

Matthijsse, André - (1984) Boek van de maand. *Magazijn*, 138:24.

Matthijsse, André - (1985) Boek van de maand. *Magazijn,* 141.

Middag, Guus - (1988) Bijbelse poëzie van Jacques Hamelink: na enkele onbeduidende millennia. *NRC Handelsblad*, 22/01/1988.

Middag, Guus - (1988) Constantijn Huygensprijs voor Jacques Hamelink. Vorst van het avondland. *NRC Handelsblad*, 16/12/1988.

Middag, Guus - (1994) Lijden aan poëziespuwsels. *NRC Handelsblad*, 09/09/1994.

Middag, Guus - (1996) Gouden mensheidsmeisjes: Ontsporende mededelingen van dichter Jacques Hamelink. *NRC Handelsblad*, 19/01/1996.

Middag, Guus - (1998) In de serene blauwiteit. *NRC Handelsblad*, 13/03/1998.

Mirck, Hanz - (2003) Een geschiedenisschrijvende geschiedschrijver: over ‘Kinsteen van Ch'in’ van Jacques Hamelink. *Parmentier*, 12, 3-4:153-155.

Mulder, A.S. - (1979) De tijd en Slauerhoff. *Tirade*, 23, 247:388-396.

Musschoot, Anne Marie - (1978) Jacques Hamelink: op weg naar een symbolistische poëzie? *Geschuwde interpretaties. Restant*, 7, 1:130-140.

Nichols, F.J. - (1981) Jacques Hamelink, Responsoria. *World Literature Today*, 55, 3:490-491.

Nichols, Fred. J. - (1995) Jacques Hamelink. Tweede gedichten. *World Literature Today*, 69, 1:155.

Nichols, Fred. J. - (1996) Jacques Hamelink, Boheems glas. *World Literature Today*, 70, 4:972-973.

Niemöller, Joost - (1985) Ironie van het lot: winnaar Gorterprijs houdt niet van Gorter. Jacques Hamelink blijft intrigeren. *Haarlems Dagblad*, 13/07/1985.

Nieuwenhuis, Erik - (2010) Zwabberige metafysica. *Tzum*, 01/08/2010.

Nijmeijer, Peter - (1985) Een vermenging van herinnering en heden. *De Volkskrant,* 01/02/1985.

Nuis, Aad - (1964) Hollandse Nieuwe. Jacques Hamelink: De Eeuwige Dag. *Tirade*, 8, 96:855.

Nuis, Aad - (1968) Jacques Hamelink. In: Nuis, Aad - (1968) *Twee schelven hooi. Opmerkingen over poëzie en politiek.* Amsterdam, Meulenhoff: 130-134.

Nuis, Aad - (1976) Vissen in diep water. In: Bousset, Hugo; Eggink, Clara; Meeuwesse, Karel; Roggeman, Willem M. (sam.) - (1977) *Kritisch akkoord 1977 Een keuze uit in 1976 verschenen essays in Noord- en Zuidnederlandse tijdschriften.* Manteau, Brussel-Den Haag:119-124. [Oorspronkelijk verschenen in *Tirade*, 20, 218:541-546.]

Offermans, Cyrille - (1983) Schrijven over/van/over poëzie. In: Offermans, Cyrille - (1983) *De kracht van het ongrijpbare*. Amsterdam, De Bezige Bij: 225-231.

Offermans, Cyrille - (1985) Op gelijke hoogte met Goethe of Dante? Herman Gorter-prijs 1985 naar Jacques Hamelink. *De groene Amsterdammer*, 17/07/1985.

Offermans, Cyrille - (2000) Een verdwijnkunstenaar. *Nieuw WereldTijdschrift*, 17, 5:19-21.

Oosterhuis, Huub - (1986) Jacques Hamelink / Hans Vlek. *Literama*, 21, 2:79-80.

Ostyn, Karel - (1988) Schrijven uit angst om uiteen te barsten. Bekroning van Hamelink een misverstand? *De Standaard*, 28/10/1988.

Ostyn, Karel - (1994) Het ongerepte schrijfplezier van Hamelink: de auteur als kapstok. *De Standaard*, 26/10/1994.

Oversteegen, J.J. - (1968) Jacques Hamelink: vademecum bij een gedicht. In: Fens, Kees; Jessurun d'Oliveira H.U.; Oversteegen, J.J. (ed.) - (1968) *Literair lustrum: een overzicht van vijf jaar Nederlandse Literatuur 1961-1966*. Amsterdam, Polak & Van Gennep: 141-154.

Peeters, Patrick - (2010) Jacques Hamelink. Germania, een canto. *De leeswolf*, 16, 4:274.

Pfeijffer, Ilja Leonard - (2003) De boogschutter kan niet missen. *NRC Handelsblad*, 06/06/2003.

Pfeijffer, Ilja Leonard - (2007) Als een betoverd woud. *Awater*, 6, 3, 34-35.

Poll, K.L. - (1972) De verdachte woorden in een gedicht. *NRC Handelsblad*, 07/04/1972.

Raaijmaakers, W. - (1966) Jacques Hamelink. De eeuwige dag. *Streven*, 19, 4:379-381.

Raat, G.F.H. - (1988) Jacques Hamelink: bewoners van grensgebied. In: Bekkering, Harry (ed.) - (1988) *Jan Campertprijzen 1988: Jacques Hamelink, H.H. ter Balkt, Hermine de Graaf, S. Dresden, Frédéric Bastet*. 's-Gravenhage, BZZTôH: 7-43.

Redactie *Merlyn* - (1963) Dylan Thomas op de voeten gevolgd? *Merlyn*, 2, 1:55-61.

Roelfzema, Rik - (1977) Van de mislukte liefde leven. *Tegenspraak*, 6, 12:6.

Schoolmeesters, Jan - (1977) Jacques Hamelinks onbecijferbare spraakgestalten. *Dietsche Warande & Belfort*, 122, 3:207-215.

Schoolmeesters, Jan - (1979) Stenen voor mijzelf. *Kultuurleven*, 46, 7:683-684.

Schoolmeesters, Jan - (1980) Hamelink, J., Het rif. *Kultuurleven*, 47, 9:857.

Schouten, Diny - (1988) Le prix G.W. Huygens pour Jacques Hamelink. *Septentrion*, 17, 4:76.

Schouten, Rob - (1984) Ceterum censeo. *Maatstaf*, 32, 10:74-80.

Schouten, Rob - (1988) De bijbel in anekdotische travestie: Jacques Hamelink als moderne Baälpriester. *Vrij Nederland*, 19/03/1988.

Schouten, Rob - (1998) Heb je wel gehoord van Wybrandt Schram? *Vrij Nederland*, 31/01/1998.

Schouten, Rob - (2010) Gedichten zonder noten. *Vrij Nederland, 02/10/2010.*

Siertsema, Bettine - (1992) Sterveling onsterveling: een studie over een cyclus Jezus-gedichten van Jacques Hamelink. *Werkschrift*, 12, 2-3:136-144.

Smyth, Philip - (1972) Jacques Hamelink, Geest van spraak en tegenspraak. *Books abroad: an international literary quarterly*, 46, 3:500-501.

Smyth, Philip - (1976) Jacques Hamelink, Hersenopgang. *Books Abroad: an International Literary Quarterly*, 50, 2:416.

Streepjes, Igor - (1978) Waar moet het heen met de dichtkunst? (2), of Tussen prietpraat en bombarie. *Bzzlletin*, 6, 53:7-15.

Ten Berge, H.C. - (1963) De vertraagde dubbele film. *Merlyn*, 2, 1:52-54.

Theuns, A.C.M. - (1973) Emmers woorden tillen. *Brabants Nieuwsblad*, 17/02/0973.

T'Sjoen, Yves - (1996) Oogonnavolgbare perspectieven. *Poëziekrant*, 20, 2:26-27.

Van Adrichem, Arnoud - (2003) Words, words, words. *Parmentier*, 12, 3-4:146-152.

Van Deel, Tom - (1984) De poëziekritiek en de academische benadering van poëzie. In: *Handelingen van het Nederlands Philologencongres*, 38:417-424.

Van Deel, Tom - (1994) Van een blauwezeekleifolklore bevangen. *Trouw*, 05/08/1994.

Van den Berg, Arie - (2007) Elk ding is augustustreurig. *NRC Handelsblad*, 21/09/2007.

Van den Berg, Arie - (2010) Sublieme lofzang op de traditie en het onachterhaalbare. *NRC Handelsblad*, 16/07/2010.

Van den Berg, Rien - (2000) Ik ben niet warrig: ik ontwricht de chaos. *Nederlands Dagblad*, 05/05/2000.
Van de Pol, Barber - (1998) Kunst op zee. *De Groene Amsterdammer*, 29/05/1998.

Van der Ent, Henk - (2004) Hamelink en het bijbelse bloed: over ‘Sacrale komedie’. *Roodkoper*, 9, 3:58-61.

Van der Stap, Ton - (2000) Een gevaarlijke onderneming. *Roodkoper*, 5, 4:60-61.

Van der Straeten, Bart - (2010) Mateloos Germania. *Knack*, 26/05/2010.

Van der Vegt, Jan - (1969) Hamelink bewijst grootheid van zijn dichterschap. *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 30/08/1969.

Van der Vegt, Jan - (1970) Jacques Hamelink: de chaos te lijf. *Ons Erfdeel*, 13, 4:29-35.

Van der Vegt, Jan - (1976) Terug naar de eerste steen. *NRC Handelsblad*, 17/12/1976.

Van der Vegt, Jan - (1977) Uit de zee gerold kwamen de stenen. *NRC Handelsblad*, 30/12/1977.

Van der Vegt, Jan - (1983) Op menselijke maat. De latere poëzie van Jacques Hamelink. *Ons Erfdeel*, 26, 1:34-44.

Van der Vegt, Jan - (1986) Hamelinks gemengde tijd. *Ons Erfdeel*, 29, 1:109-111.

Van der Vegt, Han - (2010) 'Met goudverf waarin gestolten drakebloed opgelost'. *De Reactor*, 29/03/2010.

Vandevoorde, Hans - (1985) Een vurig drieluik uit het Uffizi (1). *Poëziekrant*, 9, 7:6-7.

Vandevoorde, Hans - (1985) Een vurig drieluik uit het Uffizi (2). *Poëziekrant*, 9, 9-10:8-10.

Vandevoorde, Hans - (1986) Herinnering aan de vader. *Yang*, 22, 130:76-77.

Vandevoorde, Hans - (1992) Oost west tuin best: Een Zeeuwse Rimbaud en een Limburgse Saint-John Perse. *Knack*, 19/08/1992.

Vandevoorde, Hans - (1994) De tweede bloei is de mooiste. *Knack*, 19/1/1994.

Van de Waarsenburg, Hans - (1982) [recensie van *Ceremoniële en particuliere madrigalen*] *De Limburger*, 28/09/1982.

Van Diggelen, Michiel - (1988) De salto mortale van Jacques Hamelink. *En Magazine*, 03/12/1988.

Van Domselaar, Kees - (1987) Jacques Hamelink. In: Zuiderent, Ad; Brems, Hugo; Van Deel, Tom - (1987) *Kritisch lexicon van de Nederlandstalige literatuur na 1945.* Alphen aan den Rijn, Samsom: 1-13, A1-A3, B1-B6.

Van Domselaar, Kees - (1988) Werk Jacques Hamelink is barok, uitbundig, bevlogen. *Utrechts Nieuwsblad*, 08/09/1988.

Van Domselaar, Kees - (1998) Daar was laatst een meisje loos. Harde lyriek van Jacques Hamelink. *Ons Erfdeel*, 41, 5:747-750.

Van Heusden, Alex - (1997) Honderd gedichten over de bijbel: over 'Sacrale komedie' van Jacques Hamelink. *Roodkoper*, 2, 8:24-25.

Van Overmeire, Ben - (2006) Jacques Hamelink: *Kinksteen van Ch'in* (2003). Een monografie. Brussel, eindverhandeling aan de Vrije Universiteit Brussel.

Van Santfoort, Harry - (1967) De huiverman met zijn wichelroede. *De Nieuwe Linie*, 25/03/1967.

Van Santfoort, Harry - (1974) Dichter H.C. Ten Berge: ‘Ik denk in poëzie het meest geslepen’. *De Nieuwe Linie*, 09/01/1974.

Van Teylingen, Hendrik - (1973) Poëzie. *Avenue*, 12:157.

Van Weenen, Bert - (1988) De sacrale komedie van Jacques Hamelink. *Chroom*, 6:94-98.

Verheul, Kees - (1974) Ingaan tot de grammatica. *Tirade,* 18, 196:238-244.

Visser, Willem M. - (1990) Jacques Hamelink. *Uitgelezen: reakties op boeken*, 11:62-73.

Vlierhuis, Bouke - (2007) Alle naslagwerken uit de kast. *Meander*, 03/11/2007.

Wage, H.A. - (1975) Jacques Hamelink en grenssituaties. In: Gomperts, H.A.; Mensing, D.; Wirzner, H.H.; Van der Starre, E.; Stam, M.; Wage, H.A. - (1975) *Beleving van grenssituaties*. Wassenaar, Sevire: 127-140.

Wage, H.A. - (1981) De verduurzaming van een duizeling. *Literama*, 15, 11:463-469.

Walrecht, Aldert - (1972) Jacques Hamelink. Revenons à nos moutons. *Septentrion*, 1, 2:38-41. [traduit du néerlandais par Maddy Buysse]

Warren, Hans - (1993) Hoogdravend en alledaags. *Provinciale Zeeuwse Courant*, 08/10/1993.

Waskowsky, Riekus - (1967) Nieuwe poëzie van Hamelink. *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 02/09/1967.

Wieg, Rogi - (1998) Vetverse lyriek. *Parool*, 13/03/1998.

Wilmink, Willem - (1969) Oudere gronden van Jacques Hamelink. *De Tijd*, 02/08/1969.

Zeeman, Michaël - (1988) [Over *Sacrale komedie*]. *Leeuwarder Courant*, 01/04/1988.

Zonneveld, Jan I.S. - (1994) Geologie bij Achterberg. *Achterbergkroniek*, 13, 1:9-22.

Zuiderent, Ad - (1981) Gedichten bij de dood en bij het alledaagse. *De Tijd*, 23/01/1981.

Zuiderent, Ad - (1984) Communicatie op de grens van het onzegbare. In: Hamelink, Jacques - (1984) *Vijftien gedichten*. Baarn, Atalanta: 7-10.

Zuiderent, Ad - (1984) Wandelaar in een grensgebied: Jacques Hamelink, een dichter op een randje. *De Tijd*, 12/10/1984.

Zuiderent, Ad - (1988) De repliek van de plattelandsdichters. Sneeuw, sneeuw omringt ons. *De Tijd*, 29/01/1988.

Zuiderent, Ad - (1990) Ruk uit zijn hart niet de euvele moed. *Trouw*, 08/11/1990.

Secundaire literatuur over Hamelinks proza

Aerts, Frans - (1984) Het gevecht met de gevallen engel. *Knack*, 13/06/1984.

Anoniem - (1964) Het plantaardig bewind. *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 31/10/1964.

Bernlef, J. - (1966) Jacques Hamelink: werkelijkheid tussen aanhalingstekens. *Het Parool*, ??/12/1966.

Bousset, Hugo - (1979) Jacques Hamelink: door het oog van de taal. *Ons Erfdeel*, 22, 5:699-710.

De Moor, Wam - (1979) Jacques Hamelink en de lokroep der sirenen: Reizen door de eigen verbeelding. *De Tijd*, 29/9/1979.

Dupuis, Michel - (1970) Nederlandse letteren. Jacques Hamelink. *Tijdschrift voor levende talen Revue des langues vivantes*, 36, 6:646-651.

Jespers, Henri-Floris - (1984) Literatuur, occultisten en macht. In: *Diogenes*, 1, 7:353-355.

Offermans, Cyrille - (1979) Oefeningen in gewichtloosheid: oude verhalen en nieuwe gedichten van Jacques Hamelink. *De Groene Amsterdammer*, 09/05/1979.

Van der Hoogte, Albert - (1964) Verbeeldingskracht. *Elsevier*, 11/04/1964.

Warren, Hans - (1979) De gehandhaafde verhalen van Hamelink. *Provinciale Zeeuwse Courant*, 10/3/1979.

Wildemeersch, Georges - (1970) Hamelinks meesterwerk een soort ‘Ulysses’. *De Standaard*, 19/06/1970.

Secundaire literatuur over Hamelinks essay

Anoniem - (1985) [over *Vuurproeven*]. *De Volkskrant*, 04/10/1985.

Bernlef, J - (1976) Het gevaar van de retoriek. *Haagse Post*, 04/09/1976.

Beurskens, Huub - (1980) Wie synthese zegt, is al verloren. *De Groene Amsterdammer*, 01/05/1980.

Bloem, Rein - (1978) Jacques Hamelink over poëzie: een spons die alles opgezogen heeft. *Vrij Nederland*, 04/03/1978.

De Groot, Maria - (1978) De droom van de poëzie. *Wending*, 33, 2:77-83.

De Groot, Maria - (1981) In een lege kamer een garendraadje. *Wending*, 36, 9:524-530.

De Zanger, Jan F. - (1976) Poëtisch credo van Hamelink. *Boekenbus* 2, 3:56-60.

Geerts, Leo - (1980) Jacques Hamelink en de kritiek. Een warrig, maar grondig essay. *De Nieuwe Gazet*, 27/06/1980.

Janssen, Emiel - (1978) Er is poëzie en poëzie. *De Periscoop*, 28, 8:3.

Komrij, Gerrit - (1978) Es ist die die, / Die Poesei!. In: Komrij, Gerrit - (1978) *Herenmijntijd. Exercities & ketelmuziek*. Amsterdam, Arbeiderspers: 67-87.

Kooijman, Bert - (1989) Over de droom van de poëzie van Jacques Hamelink. *Poëziekrant*, 13, 59:13-14.

Kuyper, Sjoerd - (1976) Hamelink bedient de gemakzucht. *De Nieuwe Linie*, 27/10/1976.

Verbogt, Tomas - (1985) Beschouwingen: Visser, Hamelink en Gerrit Knol [sic, A.D.C.]. *Tubantia*, 06/07/1985.

Visser, Ab - (1980) Diep en ondiep. *Leeuwarder Courant*, 22/08/1980.

Interviews met Hamelink

Bartosik, Michel - (1976) [Bartosik vermeldt in zijn proefschrift een gesprek met Hamelink en citeert daaruit.] In: Bartosik, Michel - (1978) De poëzie van Jacques Hamelink 1961-1976. Ongepubliceerd proefschrift, ingediend aan de Vrije Universiteit Brussel.

Bos, Ben - (1969) Wanneer je schrijft ben je een arend, die drijft in de lucht, zijn vlerken uitgestrekt. *De Nieuwe Linie*, 01/11/1969.

Enzinck, Willem - (1969) Jacques Hamelink: Ik heb, geloof ik, wel bewezen dat een nieuwe taal mogelijk is. *Deventer Dagblad*, 06/09/1969.

Hofhuizen, Herman - (1970) Jacques Hamelink: Ik schrijf om uit mijn bestaan weg te komen. *De Tijd*, 10/01/1970.

Koster, Koosje; Van Bennekom, W.J.; Van Halsema, J.D.F.; Schouten, M.; Sizoo, J.P. - (1965) Jacques Hamelink. In: Koster, Koosje; Van Bennekom, W.J.; Van Halsema, J.D.F.; Schouten, M.; Sizoo, J.P. - (1965) *De kogel door de kerk. 14 interviews met gewezen gereformeerden.* Den Haag, Bert Bakker/Daamen: 196-204.

Kroonenberg, Yvonne - (1983) De Tirade-affaire. Het is vanaf het begin grote rottigheid geweest. *Haagse Post*, 12/02/1983.

Ramaker, Wim - (1977) Ik denk dat het erop neerkomt, dat wij de dingen die door mensen van heel lang geleden gezegd zijn, moeten herzeggen'. *Literama*, 11, 12:570-579.

Ten Zijthoff, Reg - (1971) Jacques Hamelink en zijn drie-eenheid. In de 'Vrolijke Verrottenis', 'Schrijven, dood en sexualiteit'. *Amersfoortsche Courant*, 02/01/1971. [Ook in *Haarlems Dagblad*, 09/01/1971; *Limburgs Dagblad*, 09/01/1971; *Provinciale Zeeuwse Courant*, 16/01/1971]

Van der Elst, Angela - (2008) Stenengooier en sterrenblazer. *De Groene Amsterdammer*, 05/03/2008.

Vellenga, Dirk - (1994) Jacques Hamelink dicht in de overkoepelende taal van Zeeuws-Vlaanderen. *De Gelderlander*, 11/03/1994.

Verdaasdonk, Jan Kees - (1975) Jacques Hamelink. Groen vuur en andere geestverschijningen. *Bulkboek*, 3, 37.

Bronnen over metaliteratuur

Alcántara Fernandez, Orlando - (2004) 'The Nobel Prize for Meta-Poetry'. Onuitgegeven paper, voorgelezen op het *Second World Metapoetry Congress* in New York (13-17 oktober 2004)

Ahrends, Günter - (1985) Not to Copy Nature: Die Naturlyrik von Marianne Moore und William Carlos Williams im Spiegel poetologischer Reflexion und romantischer Tradition. In: Ahrends, Günter & Seeber, Hans Ulrich (ed.) - (1985) *Englische und Amerikanische Naturdichtung im 20. Jahrhundert*. Tübingen, Narr: 303-320.

Ahrends, Günter - (1987) Aspekte der poetologischen Thematik in der amerikanischen Lyrik des 20. Jahrhunderts. In: Haas, Rudolf (ed.) - (1987) *Amerikanische Lyrik: Perspektiven und Interpretationen.* Berlin: Schmidt: 77-98.

Baker, Dorothy Z. - (1997) Introduction. In: Baker, Dorothy Z. (ed.) - (1997) *Poetics in the Poem. Critical Essays on American Self-Reflive Poetry*. New York, Peter Lang: 1-8.

Balakian, Anna - (1997) The Self-Reflexive Poem: A Comparatist's View. In: Baker, Dorothy Z. - (1997) *Poetics in the Poem. Critical Essays on American Self-Reflive Poetry*. New York, Peter Lang: 285-300.

Debicki, Andrew P. - (1983) Metapoetry. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 7, 2:297-301.

Frank, Armin Paul - (1977) Theorie im Gedicht und Theorie als Gedicht. In: Frank, Amin Paul - (1977) *Literaturwissenschaft zwischen Extremen. Aufsätze und Ansätze zu aktuellen Fragen einer unsicher gemachten Diziplin*. Berlin, De Gruyter: 131-169.

Gass, William H. - (1970) *Fiction and the Figures of Life*. New York, Knopf.

Genette, Gérard - (1982) *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris, Seuil.

Haislip, John - (1997) Archibald MacLeish: Ars Poetica and Other Observations. In: Baker, Dorothy Z. (ed.) - (1997) *Poetics in the Poem. Critical Essays on American Self-Reflive Poetry*. New York, Peter Lang: 132-148.

Haughton, Hugh - (1996) The Frontier of Writing: Some Reflections on Self-Reflection in the Poetry of Seamus Heaney. In: Gohrbandt, Detlev & Von Lutz, Bruno (ed.) - (1996) *Self-Referentiality in 20th Century British and American Poetry.* Frankfurt, Lang: 95-113.

Hessenberger, Ernst - (1986) *Metapoesie und Metasprache in der Lyrik von W.B. Yeats und T.S. Eliot*. Passau: Haller.

Hildebrand, Olaf - (2003) Einleitung. In: Hildebrand, Olaf (ed.) - (2003) *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen.* Köln, Böhlau: 1-16.

Hinck, Walter - (1989) Wörter meine Fallschirme. Zum Selbstverständnis der Lyriker in poetologischen Gedichten unseres Jahrhunderts. In: Borchmeyer, Dieter (ed.) - (1989) *Poetik und Geschichte. Viktor Zmegac zum 60. Geburtstag.* Tübingen: Niemeyer: 297-313.

homepage.mac.com/bmilligan/Classics/Omni/Writing/lit_glossary.pdf (Glossary of Terms for the Analysis of Literature)

Hönnighausen, Lothar - (1997) Ecopoetical Poetry: The Example of Gary Snyder and Wendell Berry. In: Baker, Dorothy Z. (ed.) - (1997) *Poetics in the Poem. Critical Essays on American Self-Reflive Poetry*. New York, Peter Lang: 244-284.

http://guweb2.gonzaga.edu/faculty/wheeler/lit_terms_M.html

Hutcheon, Linda - (1980) *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York/London, Methuen, 1984.

Hutcheon, Linda - (1984) Preface to the Paperback Edition. In: Hutcheon, Linda - (1984) *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York/London, Methuen: xi-xix.

Hutcheon, Linda - (1985) *A Theory of Parody. The Teachings of Twenthieth-Century Art Forms*. New York/London, Methuen.

Jäger, Andreas - (1996) Self-Referentiality in Twentieth-Century Poetry: Some Critical Approaches. In: Gohrbandt, Detlev & Von Lutz, Bruno (ed.) - (1996) *Self-Referentiality in 20th Century British and American Poetry.* Frankfurt, Lang: 7-21.

Kristeva, Julia - (1969) ***Εημειωτιπή***. *Recherches pour une sémanalyse.* Paris, Seuil.

Mascia, Mark J. - (1998) *The Metapoetry of Lope de Vega and his Engagement with Literature*. Columbia University, Ph.D. dissertation.

Mayhew, Jonathan - (1994) *The Poetics of Self-Consciousness. Twentieth-Century Spanish Poetry.* Cranbury, Associated University Presses.

Müller-Zettelmann, Eva - (2000) *Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*. Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter.

Müller-Zettelmann, Eva - (2003) *Narrating the Lyric: Ideologies, Generic Properties, Historical Modes.* Wien, Habilitationsschrift Zur Erlangung der venia docendi an der Geistes- und Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien.

Obermaier, Sabine - (1995) *Von Nachtigallen und Handwerkern. Dichtung fiber Dichtung in Minnesang und Sangspruchdichtung*. Tübingen, Niemeyer.

Oelmann, Ute Maria - (1980) *Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Gfinter Eich, Paul Celan*. Stuttgart, Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz.

Oja, Outi - (2004) 'How to Define Metapoetry, Self-Reflexive Poetry and Poetological Poetry?'. Onuitgegeven paper, voorgelezen op het *Second World Metapoetry Congress* in New York (13-17 oktober 2004).

Piña, Jorge - (2003) *Ars Metaonírica*. Dominican Republic, Editora Búho.

Rudorf, Friedhelm - (1988) *Poetologische Lyrik und politische Dichtung. Theorie und Probleme der modernen politischen Dichtung in den Reflexionen poetologischer Gedichte von der Aufklärung bis zur Gegenwart.* Frankfurt, Peter Lang.

Schäfer, Kunibert - (1996) Normative Ideas in Modern British and American Poetry. In: Gohrbandt, Detlev & Von Lutz, Bruno (ed.) - (1996) *Self-Referentiality in 20th Century British and American Poetry.* Frankfurt, Lang: 135-154.

Schlaffer, Heinz - (1966) Das Dichtergedicht im 19. Jahrhundert. Topos und Ideologie. *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 10, 297-335.

Scholes, Robert - (1979) *Fabulation and Metafiction*. Urbana/Chicago/London, University of Illinois Press.

Seeber, Hans Ulrich - (1985) Selbstdarstellung von Dichtung in moderner englischer Lyrik und die Tradition der Pastorallyrik. In: Ahrends, Günter & Seeber, Hans Ulrich (ed.) - (1985) *Englische und Amerikanische Naturdichtung im 20. Jahrhundert*. Tübingen, Narr: 31-49.

Van den Akker, W.J. - (1985) Inleiding. In: Van Den Akker, W.J. - (1985) *Een dichter schreit niet. Aspecten van M. Nijhoffs versexterne poëtica.* Utrecht, Veen: 7-47 (deel I), 5-30 (deel II).

Von Finck, Diana - (1995) *Ideen der Ordnung in der amerikanischen poetologischen Lyrik des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt, Peter Lang.

Warnke, Ingmarie - (2003) *It enters the dark hole of the head. Poetologische Lyrik als Wegweiser aus des Gattungskrise*. Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Waugh, Patricia - (1984) *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London/New York, Routledge.

Weber, Alfred - (1971) Kann die Harfe durch ihre Propeller schiessen? Poetologische Lyrik in Amerika. In: Weber, Alfred & Haack, Dietmar (ed.) - (1971) *Amerikanische Literatur im*

20. Jahrhundert. American Literature in the 20th Century. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht: 175-191.

Weber, Alfred - (1980) Poetologische Gedichte und Künstlererzählungen als Dokumente der Poetik. In: Schumann, Kuno (ed.) - (1980) *Anglistentag 1979 Proceedings*. Berlin, TU Berlin Verlag: 67-97.

Weber, Alfred - (1997) Toward a Definition of Self-Reflexive Poetry. In: Baker, Dorothy Z. (ed.) - (1997) *Poetics in the Poem. Critical Essays on American Self-Reflexive Poetry*. New York, Peter Lang.

Andere bronnen

Adorno, Th. - (1951) *Minima Moralia*. Frankfurt, Suhrkamp Verlag.

Adorno, Th. - (1951) *Kulturkritik und Gesellschaft*. Berlin-Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1955.

Alighieri, Dante; Brouwer, Rob (ed.) - (2000) *De Goddelijke Komedie.* Leiden, Primavera Pers.

Attema, D.S. - (s.a.) Het boek Exodus. In: Bavinck, J.H. & Edelkoort, A.H. (ed.) - (s.a.) *Bijbel in de nieuwe vertaling van het Nederlands Bijbelgenootschap met verklarende kanttekeningen.* Baarn, Bosch & Keuning.

Bachelard, Gaston - (1961) *La Flamme d'une Chandelle*. Paris, Quadrige/PUF, 2005.

Barth, John - (1968) *Lost in the Funhouse*. The Anchor Literary Library, 1988.

Barthes, Roland - (1970) *S/Z.* Paris, Seuil.

Barthes, Roland; Hofstede, Rokus & Pieters Jürgen (ed.) - (2004) *Het werkelijkheidseffect.* Groningen, Historische Uitgeverij.

Bartosik, Michel - (1997) *Hoofdfiguren uit de moderne Vlaamse poëzie. Deel I. Brussel,* Cursusdienst Vrije Universiteit Brussel.

Bary & Chan (ed.) - (1960) *Sources of Chinese Tradition*. New York, Columbia University Press.

Bertrand, Olivier - (2000) *Rik Wouters. Visies op een levensloop.* Brussel, Belgian Art Research Institute.

Bijbel. Dat is de ganse Heilige Schrift bevattende al de Kanonieke Boeken van het Oude en Nieuwe Testament. Door last van de Hoogmogende Heren Staten-Generaal der Verenigde Nederlanden en volgens het besluit van de Synode-Nationaal gehouden te Dordrecht in de jaren 1618 en 1619, uit de oorspronkelijke talen in onze Nederlandse taal getrouwelijk overgezet. Zoetermeer, Uitgeverij Boekencentrum, 1995.

Bloem, J.C. - (1965) *Verzamelde gedichten.* Amsterdam, Polak & Van Gennep, 2002.

Bloem, Rein - (1996) De mythe van moeilijk. In: *Parmentier* 7, 2:67-70.

Bolshakov, Andrey O. - (1997) *Man and his Double in Egyptian Ideology of the Old Kingdom*. Wiesbaden, Harrasowitz. [ägypten und altes Testament, Band 37]

Boxer, C.R. - (1965) *The Dutch Seaborne Empire 1600-1800*. Harmondsworth, Penguin, 1990.

Brecht, Bertold; Grimm, Reinhold en Molina y Vedia, Caroline (ed.) - (2003) *Poetry & Prose*. New York/Londen, Continuum, 2006.

Brecht, Bertold - (1973) *Svendborger Gedichte*. Frankfurt, Suhrkamp Verlag.

Brehm, A.E.; Koch, W.; Liszner, H. & Blijstra, R. (ed.) - (s.a.) *Het leven van de dieren.* Antwerpen en Amsterdam, De Magneet en Enum, 1948.

Bremond, Henri - (1918) *Sainte Catherine d'Alexandrie*. Paris, H. Laurens.

Bremond, Henri - (1925) *Nouvelles Littéraires*, 26/12/1925.

Bremond, Henri - (1925) *Le Charme d'Athènes et autres essais*. Paris, Bloud et Gay.

Bremond, Henri - (1926) *La Poésie pure*. Paris, Bernard Grasset.

Bremond, Henri - (1926) *Prière et Poésie*. Paris, Bernard Grasset.

Bremond, Henri - (1926) Préface. In: Lefèvre, Frédéric - (1926) *Entretiens avec Paul Valéry*. Paris, émile Chamontin.

Bremond, Henri - (1930) *Racine et Valéry, Notes sur l'initiation poétique*. Paris, B. Grasset.

Bremond, Henri - (1932) *La Querelle du pur amour au temps de Louis XIII*. Paris, Bloud et Gay.

Brems, Hugo & De Geest, Dirk - (1991) *Opener dan dicht is toe*. Leuven, Acco.

Brouwer, Rob - (2000) [Aantekeningen]. In: Alighieri, Dante; Brouwer, Rob (ed.) - (2000) *De Goddelijke Komedie.* Leiden, Primavera Pers.

Buelens, Geert - (2001) *Van Ostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie.* Nijmegen/Gent, Uitgeverij Vantilt & Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde.

Buelens, Geert - (2005) *Verzeker U*. Antwerpen/Amsterdam, Meulenhoff/Manteau.

Capitein, Jacobus Elisa Joannes - (1742) *Staatkundig-godgeleerd onderzoekschrift over de slaverny, als niet strydig tegen de christelyke vryheid. Uyt het Latyn vertaalt door Hieronymus de Wilhelm.* Leyden.

Celan, Paul & Naaijkens, Ton (ed.) - (2002) *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, Meulenhoff.

Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain (ed.) - (1969) *Dictionnaire des symboles*. Paris, Seghers, 1973.

Coleridge, S.T. - (1798) 'The Rime of the Ancient Mariner'. In: Harrison, G.B. (ed.) - (1950) *A Book of English Poetry*. Harmondsworth, Penguin: 254-274.

Coleridge, S.T. - (2005) *Letters of Samuel Taylor Coleridge Volume I*. Cambridge, The Riverside Press.

Coloma, Cárlos - (1622) *Las Guerras de los Estados Baxos desde el año de 1588 hasta el de 1599.* Barcelona, Miguel Manefcal, 1627. [Google Books]

Cotterell, Arthur; Luyterinck, Yolanda (vertaalster) - (1991) *China: De cultuurgeschiedenis voor, tijdens en na het keizerrijk*. Baarn, Hollandia.

Cox, H.L. et al - (1983) *Van Dale Groot Woordenboek Duits Nederlands*. Utrecht/Antwerpen, Van Dale Lexicografie.

Cromphout, Frans - (1986) Rivaliteit en identiteit. De Jakob-cyclus (Gen. 25-33). In: De Geest, Dirk & Bulckens, J. - (1986) *De verborgen rijkdom van bijbelverhalen. Theorie en praktijk van de structurele bijbellezing.* Leuven/Amersfoort, Acco.

d'Aubigné, Agrippa - (1968) *Les Tragiques*. Lausanne, éditions Rencontre.

De Bijbel - (1977) Boxtel, Katholieke Bijbelstichting, 1989.

Debrabandere, Frans - (2009) *Woordenboek van de Familienamen in Zeeland.* Op: www.naamkunde.net/wp-content/.../WZF-Debrabandere.pdf.

de Camões, Luis; Ford, Jeremiah Denis Matthias (ed.) - (1946) *Os Lusiadas*. Cambridge, Harvard University Press.

De Cleene, Marcel & Lejeune, Marie-Claire - (1999) *Compendium van rituele planten in Europa.* Gent, Uitgeverij Stichting Mens en Kultuur, 2000.

De Coster, Charles - (1867) *Tyl Uilenspiegel: zijn legende, alsmede de heldhaftige, koddige en roemruchtige avonturen door hem en Lamme Goedzak beleefd in Vlaanderenland en elders*. Amsterdam/Antwerpen, Contact, 1967.

De Coster, Charles - (1874) La Zélande. In: *Le Tour du Monde*, 1974, 2e semestre: 129-208.

De Coux, Anneleen - (2000) *Dit is het huis: de poëzie van Charles Ducal.* Brussel, Eindverhandeling Vrije Universiteit Brussel.

Defoe, Daniel - (1719) *Robinson Crusoe*. London, Collector's Library, 2007.

De Graaff, Nicholas - (1703) *Oost-Indische spiegel.* Hoorn, 1703

De Groot, D.J. - (s.a.) De profeet Daniël. In: Bavinck, J.H. & Edelkoort, A.H. (ed.) - (s.a.) *Bijbel in de nieuwe vertaling van het Nederlands Bijbelgenootschap met verklarende kanttekeningen.* Baarn, Bosch & Keuning.

De La Noue, François; Sutcliffe, F.E. (ed.) - (1967) *Discours politiques et militaires*. Genève & Paris, Librairie Droz & Librairie Minard.

De la Roncière, Charles - (1899) *Histoire de la Marine française*. Reprints from the Collection of the University of Toronto Libraries, 2011.

Den Heyer, C.J. en Schelling, P. - (2000) *Symbolen in de bijbel. Woorden en hun betekenis.* Zoetermeer, Meinema.

de Vigny, Alfred - (1866) *Poésies complètes: Poèmes antiques et modernes. Les Destinées, Poèmes Philosophiques.* Paris, Michel lévy Frères. (Nouvelle édition, revue et corrigée) [Google Books]

De Wilde, W.J. - (s.a.) Het boek Leviticus. In: Bavinck, J.H. & Edelkoort, A.H. (ed.) - (s.a.) *Bijbel in de nieuwe vertaling van het Nederlands Bijbelgenootschap met verklarende kanttekeningen.* Baarn, Bosch & Keuning.

Ducal, Charles - (1987) *Het huwelijk*. Amsterdam/Antwerpen, Atlas.

Ducal, Charles - (1998) *Naar de aarde*. Amsterdam/Antwerpen, Atlas.

Duinker, Arjen - (2000) *De geschiedenis van een opsomming*. Amsterdam, Meulenhoff.

Dvorák, Rudolph - (1895) *Abû Firâs, ein arabischer Dichter und Held*. Leiden, Brill.

Edelkoort, A.H. - (s.a.) Het boek Genesis. In: Bavinck, J.H. & Edelkoort, A.H. (ed.) - (s.a.) *Bijbel in de nieuwe vertaling van het Nederlands Bijbelgenootschap met verklarende kanttekeningen.* Baarn, Bosch & Keuning.

Edelkoort, A.H. - (s.a.) De profeet Hosea. In: Bavinck, J.H. & Edelkoort, A.H. (ed.) - (s.a.) *Bijbel in de nieuwe vertaling van het Nederlands Bijbelgenootschap met verklarende kanttekeningen.* Baarn, Bosch & Keuning.

Eliot, Thomas Stearns - (1919) 'Tradition and the Individual Talent'. In: Eliot, Thomas Stearns - (1999) *Selected Essays*. Londen, Faber and Faber: 13-22.

Federman, Raymond - (1975) *Surfiction: Fiction Now... and Tomorrow*. Chicago, III.

Fokkema, Douwe en Ibsch, Elrud - (1984) *Het Modernisme in de Europese Letterkunde*. Amsterdam, Arbeiderspers.

Frye, Northrop - (1981) *The Great Code: the Bible and Literature*. San Diego/New York/London, Harcourt, 1983.

Frye, Northrop - (1986) *De Grote Code. De bijbel en de literatuur*. Nijmegen.

Fuller, Joseph J. - (1980) *Master of Desolation: The Reminiscences of Capt. Joseph J. Fuller.* Briton Cooper Busch. [American Maritime Library, volume 9]

Geerts, Guido; Den Boon, Ton; Geeraerts, Dirk; Vos, Elska; Van der Sijs, Nicoline - (1999) *Van Dale Groot woordenboek der Nederlandse taal.* Utrecht/Antwerpen, Van Dale Lexicografie.

Gerbaud, Abel - (1914) [Bespreking van de tentoonstelling van Kunst en Heden]. In: *En Marge*, 6-7 [april 1914].

Gezelle, Guido; Boets, Jozef (ed.) - (1999) *Volledig dichtwerk*. Tielt & Kapellen, Pelckmans & Lannoo.

Gilliams, Maurice - (1970) *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, Meulenhoff, 2000.

Giono, Jean - (1938) *Le Poids du Ciel*. Paris, Gallimard, 1995.

Goedegebuure, Jaap - (1993) *De Schrift herschreven. De bijbel in de moderne literatuur.* Amsterdam, Amsterdam University Press.

Goedegebuure, Jaap - (1997) *De veelvervige rok. De bijbel in de moderne literatuur 2.* Amsterdam, Amsterdam University Press.

Gorter, Herman; Clinge Doorenbos, Jenne & Stuiveling, Garmt (ed.) - (1949) *Verzamelde werken*. Bussum en Amsterdam, C.A.J. van Dishoeck en Querido.

Graham, Angus C. (ed.) - (1977) *Poets of the Late T'ang.* Harmondsworth, Penguin.

Guirand, Félix (ed.) - (1935) *Mythologie Générale*. Paris, Larousse.

Hadewijch; Fraeters, Veerle & Willaert, Frank (ed.) - (2009) Groningen, Historische Uitgeverij.

Halsberghe, G.H.; Halsberghe G. & De Waele F.J. - (1989) *Woordenboek Klassieke Cultuur.* Antwerpen, Standaard.

Heidegger, Martin - (1927) *Sein und Zeit*. Tübingen, Max Niemeyer, 1976.

Heidegger, Martin - (1951) *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt, Vittorio Klostermann.

Heidegger, Martin - (1954) *Vorträge und Aufsätze: Teil II*. Pfullingen, Neske, 1967.

Heidegger, Martin - (1959) *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen, Neske, 1965.

Heidegger, Martin - (1983) *Aus der Erfahrung des Denkens 1910-1976*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.

Herbert, George - (1633) 'Jordan I'. In: Ferguson, Margaret et al (ed.) - (1996) *The Norton Anthology of Poetry*. New York, Norton, vierde druk:334.

Herman, Luc en Vervaeck, Bart - (2005) *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse.* Brussel/Nijmegen, Vubpress/Vantilt. [Derde, herziene druk van Herman, Luc en Vervaeck, Bart (2001) *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse.* Brussel/Nijmegen, Vubpress/Vantilt.]

Homer; Fagles, Robert & Knox, Bernard (ed.) - (1990) *The Iliad*. Harmondsworth, Penguin, 1998.

Hooft, P.C.; Tuynman, P. & Van der Stroom G.P. - (1994) *Lyrische poëzie.* Amsterdam, Athenaeum - Polak & Van Gennep.

Hooker, Richard - (1996) The Chinese Empire: the Ch'in. Op: http://www.wsu.edu/~dee/chempire/chin.htm.

Horati us Flaccus, Quintus & Williams, Gordon (ed.) - (1969) *The Third Book of Horace's Odes*. Oxford, Oxford University Press.

http://cat.inist.fr
http://dutchrevolt.leiden.edu/dutch/verhaal/Pages/verhaal06.aspx
http://goinggreek.info/forum/lofiversion/index.php/t5946.html
http://historiek.net/index.php/Overig/Sint-Elizabethsvloed-1421.html
http://home.planet.nl/~copie105/Parenteel%20van%20Hendrik%20van%20den%20Bosch.htm.
http://nl.wikipedia.org/wiki/Petrus_Dieleman
http://onsverleden.wordpress.com/2011/05/05/olivier-van-noort/
http://theosophy.org/tlodocs/teachers/'Iraqi.htm
http://www.britannica.com/EBchecked/topic/116668/Qu-Yuan?anchor=ref844578
http://www.escaut.nl/wateren/wateren.html#Wielingen
http://www.lonelyplanet.com/samoa/sights

Hulst, A.R. - (s.a.) Het boek Deuteronomium. In: Bavinck, J.H. & Edelkoort, A.H. (ed.) - (s.a.) *Bijbel in de nieuwe vertaling van het Nederlands Bijbelgenootschap met verklarende kanttekeningen.* Baarn, Bosch & Keuning.

Idema, Willem L. (ed.) - (1984) *Zingend roei ik huiswaarts op de maan: Gedichten van Meng Haoran, Wang Wei, Li Taibai, Du Fu en Bai Juyi.* Amsterdam, De Arbeiderspers.

Idema, Willem L. (ed.) - (1991) *Spiegel van de klassieke Chinese poëzie: van het Boek der Oden tot de Qing-dynastie*. Amsterdam, Meulenhoff.

Idema, Wilt & Haft, Lloyd - (1996) *Chinese letterkunde. Een inleiding.* Amsterdam, Amsterdam University Press.

Jacquenod, Raymond - (1998) *Nouveau Dictionnaire de la Mythologie.* France, Marabout.

Jakobson, Roman - (1960) Closing Statement: Linguistics and Poetics. In: Sebeok, Thomas A. (ed.) - (1960) *Style in Language*. Cambridge/Mass, MIT Press: 350-377; 435-449.
Jakobson, Roman - (1960) Linguïstiek en poëtica. In: Bronzwaer, W.J.M.; Fokkema, D.W.; Ibsch, E (ed.) - (1977) *Tekstboek algemene literatuurwetenschap*. Baarn, Amboboeken: 96-106.

Jamgön, Mipham (The Padmakara Translation Group) - (2007) *White Lotus. An Explanation of the Seven-Line Prayer to Guru Padmasambhaya*. Boston, Shambhala Publications.

Jandl, Ernst - (1997) *Poetische Werke*. München, Luchterhand.

Janssens, Jozef; Van Daele, Rik; Uyttersprot, Veerle; De Vos, Jo (ed.) - (1991) *Van den vos Reynaerde. Het Comburgse handschrift.* Leuven, Davidsfonds, tweede druk.

Jongstra, Atte & Peters, Arjan - (1994) *Dichten over dichten. Een ontwikkelingsgang. Bloemlezing uit de Nederlandse poëzie van de 19de en 20ste eeuw.* Amsterdam/Antwerpen, Contact.

Keats, John - (1977) *John Keats: The Complete Poems.* Harmondsworth, Penguin, 1988.

Kellman, S. - (1976) The Fiction of Self-Begetting. *MLN*, 91 (dec).

Kemp, Pierre - 'Half vijf en nog geen gedicht'. In: Jongstra, Atte & Peters, Arjan (ed.) - (1994) *Dichten over Dichten. Bloemlezing uit de Nederlandse poëzie van de 19de & 20ste eeuw*. Amsterdam/Antwerpen, Contact: 122.

Keunen, Bart - (2004) Mondelinge mededeling te Brussel op de VAL-doctorandidag van 26/11/2004.

Kooy, J. - (s.a.) Het boek Prediker. In: Bavinck, J.H. & Edelkoort, A.H. (ed.) - (s.a.) *Bijbel in de nieuwe vertaling van het Nederlands Bijbelgenootschap met verklarende kanttekeningen.* Baarn, Bosch & Keuning.

Kopland, Rutger - (1978) *Al die mooie beloften*. Amsterdam, Van Oorschot, 1993.

Kossmann, Alfred - (1982) *Een gouden beker*. Amsterdam, Querido.

Kouwenaar, Gerrit - (1978) *Volledig volmaakte oneetbare perzik.* In: Kouwenaar, Gerrit - (1982) *Gedichten 1948-1978*. Amsterdam, Querido: 551-593.

Leopold, Jan Hendrik; Sötemann, A.L. & Van Vliet, H.T.M. (ed.) - (1982) *Verzamelde verzen. Deel I*. Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep.

L'Hermite, François Tristan - (1638) *Les Amours de Tristan*. Paris, Belaine et Courbre. [Google books]

L'Hermite, François Tristan - (1667) *Le page disgracié*. Paris, Bovtonne. [Google books]

Li Zeng - (1998) Ambiguous and Amiss: Li Shangyin's Poetry and Its Interpretations. In: *Southeast Review of Asian Studies*. 30:137-150.

Liu, James J.Y. - (1969) *The Poetry of Li Shang-yin. Ninth-Century Baroque Chinese Poet*. Chicago/London, University of Chicago Press.

Mandelstam, Osip - (1974) *Wie een hoefijzer vindt en andere gedichten*. Amsterdam, G.A. Van Oorschot.

Maritain, Jacques & Raïssa - (1938) *Situation de la poésie*. Paris, Desclée de Brouwer.

Marshall, Peter H. - (2006) *The Magic Circle of Rudolf II: Alchemy and Astrology in Renaissance Prague*. New York, Walker & Company.

Marsman, Hendrik - (1979) 'De verhouding tussen leven en kunst; gedeelte van een lezing'. In: *Verzameld werk; poëzie, proza en critisch proza*. Amsterdam, Querido: 595-598.

McHale, Brian - (1987) Postmodern Lyric and the Ontology of Poetry. In: *Poetics Today* 8, 1:19-44.

McHale, Brian - (1992) Making (non)sense of postmodernist poetry. In: Toolan, Michael (ed.) - (1992) *Language, Text, and Context. Essays in Stylistics*. Londen/New York: 6-35.

members.quicknet.nl/iroersema/parenteel_van_jacob_de_bruijne.htm

Meynell, Esther - (1925) *The Little Chronicle of Magdalena Bach.* Chapman & Hall, 1970.

Microsoft Encarta Winkler Prins Encyclopedie Basiseditie 2003

Milton, John - (1638) 'Lycidas'. In: Harrison, G.B. (ed.) - (1950) *A Book of English Poetry*. Harmondsworth, Penguin: 116-121.

Moisan, Clément - (1967) *Henri Bremond et la poésie pure*. Paris, Lettres Modernes Minard.

Mulisch, Harry - (1980) *De compositie van de wereld*. Amsterdam, De Bezige Bij.

Multatuli - (1860) *Max Havelaar of De koffieveilingen der Nederlandse Handelsmaatschappij.* Utrecht/Antwerpen, Veen, 1988.

Musschoot, Anne Marie - (1976) Poésie pure: een confrontatie Karel van de Woestijne-Paul van Ostaijen. In: *De nieuwe taalgids*, 69, 3:191-204.

myweb.tiscali.co.i-uk/matthaywood/main/hussites.htm
myweb.tiscali.co.uk/matthaywood/main/Jan_Zizka.htm

Nijhoff, Martinus; Van den Akker, W.J. & Dorleijn, G.J. (ed.) - (2001) *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, Bert Bakker.

Nolens, Leonard - (1993) *Blijvend vertrek. Dagboek 1983-1989.* Amsterdam, Querido, 1994.

Offermans, Cyrille - (1993) Sybren Polet geeft de bloemlezing Ander Proza uit. Grensverleggende literatuur. In: Schenkeveld-Van der Dussen, M.A. (ed.) - (1993) *Nederlandse literatuur. Een geschiedenis.* Groningen:832.

Oosterhoff, B.J. - (s.a.) De boeken 1 en 2 Samuël. In: Bavinck, J.H. & Edelkoort, A.H. (ed.) - (s.a.) *Bijbel in de nieuwe vertaling van het Nederlands Bijbelgenootschap met verklarende kanttekeningen.* Baarn, Bosch & Keuning.

Ovidius; De Laet, Eddy - (1979) *Metamorfosen*. Antwerpen, Standaard.

Plumb, J.H. - (1965) Introduction. In: Boxer, C.R. - (1965) *The Dutch Seaborne Empire 1600-1800*. Harmondsworth, Penguin, 1990: xiii-xxvi.

Poe, Edgar Allan - (1850) The Poetic Principle. In: Poe, Edgar Allan - (1884) *Poems and Essays*. Leipzig, Bernard Tauchnitz: 161-187.

Pope, Alexander (1717) - 'Epistle to Miss Blount'. In: Ferguson, Margaret et al (ed.) - (1996) *The Norton Anthology of Poetry*. New York, Norton, vierde druk: 565.

Porché, François - (1926) *Paul Valéry et la poésie pure*. Paris, Marcelle Lesage.

Prud'homme van Reine, Ronald - (2005) *Zeehelden*. Amsterdam/Antwerpen, De Arbeiderspers.

Qian Sima; Watson, Burton (ed.) - (1969) *Chapters from the Shih Chi.* New York, Columbia University Press.

Qian Sima; Watson, Burton (ed.) - (1993) *Records of the Grand Historian: Qin dynasty*. New York, Columbia University Press.

Rawson, Philip & Legeza, Laszlo - (1973) *Tao, The Chinese Philosophy of Time and Change.* London, Thames and Hudson.

Reimer, P.J. - (1959) *Klassieke oudheid. Namen en begrippen uit de Griekse en Romeinse oudheid van A tot Z.* Utrecht, Het Spectrum.

Rimbaud, Arthur - (2001) *Rimbaud Collected Poems*. Oxford, Oxford University Press.

Romanós de Melode; Aerts, W.J.; Hokwerda, H. & Schoonhoven, H. (vertalers) - (1990) *Vier Byzantijnse hymnen en de Akathístoshymne*. Groningen, Styx.

Rose, H.J. - (1972) *A Handbook of Greek Mythology*. Londen, Methuen.

Schlumberger, Jean - (1927) Prière et Poésie et La Poésie pure. In: *Nouvelle Revue Française*, Ier janvier 1927:120-123.

Schumann, N.A. - (1999) David: schuld, boete en vergeving. In: Siertsema, Bettine - (1999) *Er was eens een koning David voor altijd.* Kampen, Kok: 56-65.

Seidel, Frederick - (1961) ‘Robert Lowell’ as interviewed by Frederick Seidel.

In: Parkinson, Thomas (ed.) - (1968) *Robert Lowell. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall:12-35.

Siertsema, Bettine - (1999) Vrouwen rondom David. In: Siertsema, Bettine (ed.) - (1999) *Er was eens een koning David voor altijd.* Kampen, Kok: 40-55.

Six van Chandelier, Johannes - (1991) *Gedichten*. Assen/Maastricht, Van Gorcum.

Sji Tsjing; Schotman, Johan W. (ed.) - (1969) *Het Klassieke Boek der Oden*. Alphen, N. Kluwer.

Slauerhoff, J.J. - (1932) *Het verboden rijk.* Amsterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1978.

Smulders, Wilbert - (1994) Het einde van de modernistische poëtica. Literaire pop-art in Nederland. *Maatstaf*, 42, 10:4-31.

Stevens, Wallace - (1997) *Collected Poems & Prose*. New York, Library of America.

Stevens, Wallace - (1957) *Opus Posthumous*. Londen, Faber and Faber.

Stoett, F.A. - (1923-1925) *Nederlandse spreekwoorden, zegswijzen, uitdrukkingen en gezegden*. Zutphen, W.J. Thieme & Cie, vierde druk.

The Police - (1979) ‘Message in a Bottle’. Op: *Regatta de Blanc*. A&M Records.

Thibaudet, Albert - (1926) Réflexions. Poésie. In: *Nouvelle Revue Française*, Ier janvier 1926:104-113.

Trommius - (s.a.) *Nederlandsche Concordantie des Bijbels*. Gorinchem, Van Hoeve. [Vereenvoudigde en verbeterde uitgave]

Vaessens, Thomas en Joosten, Jos - (2003) *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*. Nijmegen, Vantilt.

Valéry, Paul - (1930) *Morceaux Choisis. Prose & Poésie.* Paris, Gallimard.

Valéry, Paul; Hytier, Jean (ed.) - (1957-1960) *Oeuvres*. Paris: Gallimard.

Van Assenede, Diederic; Mak J.J. (ed.) - (1976) *Floris ende Blancefloer*. Culemborg, Tjeenk Willink/Noorduijn.

Van Bastelaere, Dirk - (1990) Rifbouw (een klein ABC). *Yang*, 25, 144:56-62.

Van Bastelaere, Dirk - (2001) *Wwwhhooosshhh. Over poëzie en haar wereldse inbedding*. Nijmegen, Vantilt.

Van der Heijden, A.F.Th. - (1994) *Asbestemming Een requiem*. Amsterdam, Querido, 1997.

Van der Plas, Michel - (1990) *Mijnheer Gezelle: biografie van een priester-dichter (1830-1899).* Kapellen, Lannoo.

Van der Schaar, J. en Gerritzen, Doreen - (1964) *Prisma Voornamen*. Utrecht, Spectrum, 2010.

Vandevoorde, Hans - (2006) Zure zinnen en groene woorden. Het poëzieklimaat in Vlaanderen tussen 1996 en 2005. *Poëziekrant*, 30, 3:73-84.

Van de Woestijne, Karel - (1929) 'Paul van Ostayen en Willem Kloos'. *Vandaag*, 15/04/1929. [Ook in: Van de Woestijne, Karel; Van Eyck, P.N.; Minderaa, P.; e.a. (ed.) - (1949) *Verzameld werk*. (deel 5) Brussel: 680]

Van Gorp, Hendrik; Delabastita, Dirk en Ghesquière, Rita - (2007) *Lexicon van literaire termen*. Leuven, Wolters, achtste druk.

Van Maerlant, Jacob; Gijsseling, M. (ed.) - (1998) *Der naturen Bloeme*. Instituut voor Nederlandse Lexicologie. CD-ROM Middelnederlands. Den Haag/Antwerpen, Sdu Uitgevers/Standaard Uitgeverij.

Van Ostaijen, Paul & Borgers, Gerrit (ed.) - (1952) *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, Prometheus/Bert Bakker, 1996.

Van Ostaijen, Paul - (1927) Gebruiksaanwijzing der Lyriek. In: Van Ostaijen, Paul; Borgers, Gerrit (ed.) - (1952) *Verzameld werk. Deel 4: Proza. Besprekingen en beschouwingen.* Amsterdam, Bert Bakker, 1979:369-379.

Van Veen, P.A.F. en Van der Sijs, Nicoline - (1997) *Etymologisch woordenboek. De herkomst van onze woorden.* Utrecht/Antwerpen, Van Dale Lexicografie.

Venemans, B.A. - (s.a.) Het Hooglied. In: Bavinck, J.H. & Edelkoort, A.H. (ed.) - (s.a.) *Bijbel in de nieuwe vertaling van het Nederlands Bijbelgenootschap met verklarende kanttekeningen.* Baarn, Bosch & Keuning.

Verhelst, Peter - (1996) *Verhemelte.* Amsterdam, Prometheus.

Vervaeck, Bart - (1999) *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Brussel en Nijmegen, VUBPRESS en Vantilt.

Warren, Hans - (1987) Huwelijk & gezin. Zweet, wasteilen en poëzie. *Provinciale Zeeuwse Courant*, 12/12/1987.

Wieg, Rogi - (1988) Trieste, cynische, harde gedichten. Bij Charles Ducal wordt het lyrische ik ontkend. *De Volkskrant*, 29/01/1988.

Wolkers, Jan - (1962) *Kort Amerikaans*. Amsterdam, Meulenhoff.

Wolkers, Jan - (1965) *Terug naar Oegstgeest*. Amsterdam, Meulenhoff, 1973.

Wolters, Clifton (ed.) - (1961) *The Cloud of Unknowing and Other Works*. Harmondsworth, Penguin, 1980.

Wouters, Nel - (1944) *Het leven van Rik Wouters doorheen zijn werk*. A. Manteau.

www.ancientcoasts.com/library/tim-severin-and-his-amazing-journeys
www.coone.com
www.genealogieonline.nl/stamboom_kurvers/l2200.php
www.liberius. net
www.luther.de/nl/baeume.html
www.macatawa.org/~devries/ZeelandChurchMarr.02.html
www.radio.cz/fr/article/12457
www.radio.cz/history/Zizka.html
www.sonnysinc.nl/bandleden/huig.htm
www.verwant.nl/kaarten/detail/diaz.html
www.villers-sur-mer.fr/ot/decouverte/nature/falaises.php
www.vvterneuzenseboys.nl/historische_foto's.htm

Yuan Qui; Hawkes, David (ed.) *The Songs of the South: an ancient Chinese anthology of poems by Qu Yuan and other poets*. Harmondsworth, Penguin.